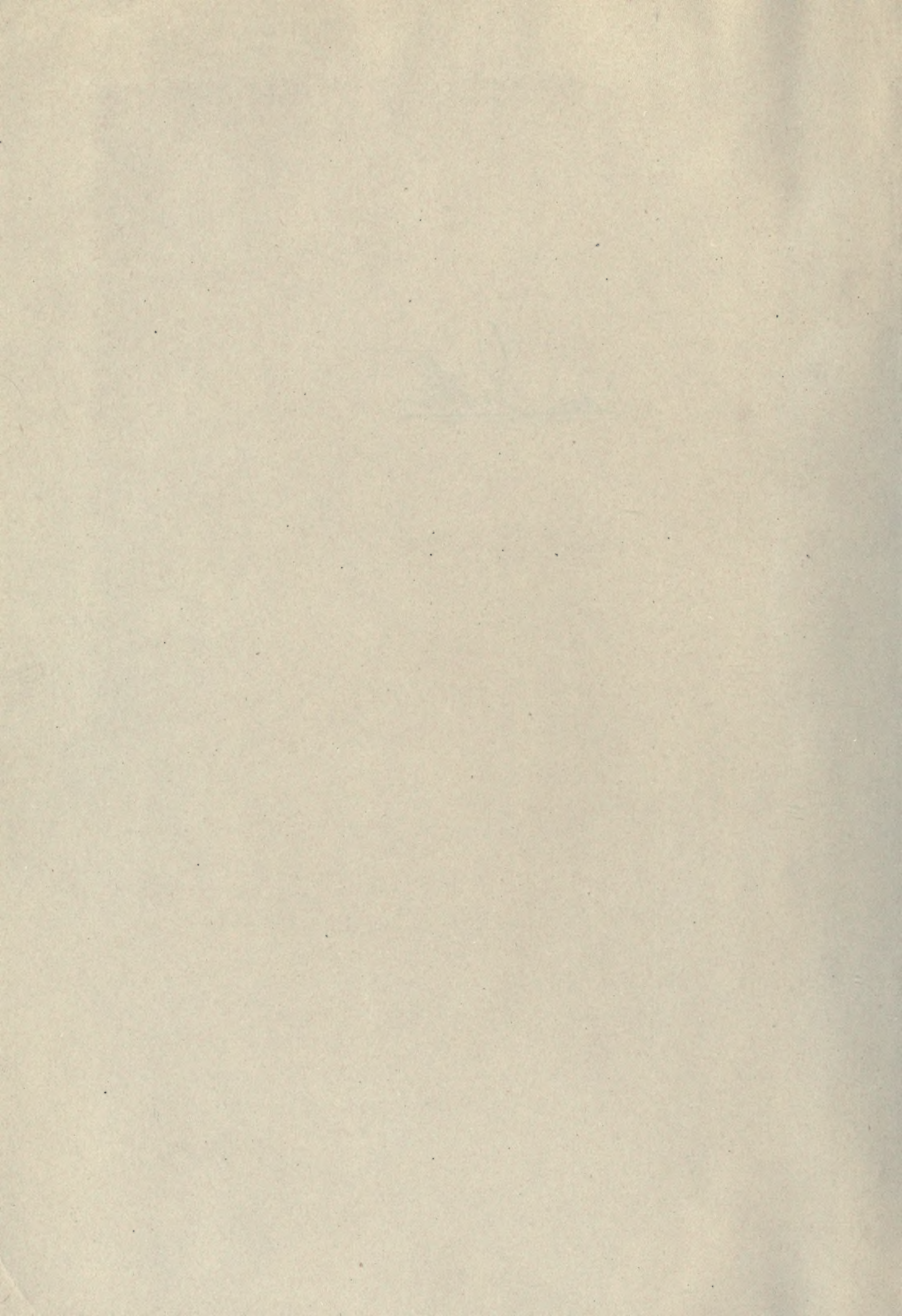


DREISSIGSTER BAND


UNIVERSITY OF TORONTO
VELUT ARBOR ÆVO





DIE KUNST

DREISSIGSTER BAND





DIE KUNST

MONATSHEFTE FÜR FREIE UND ANGEWANDTE KUNST

DREISSIGSTER BAND

ANGEWANDTE KUNST

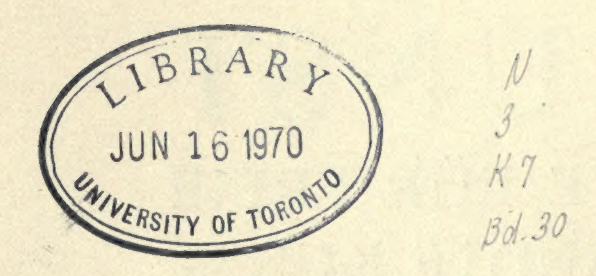
DER „DEKORATIVEN KUNST"

XVII. JAHRGANG



MÜNCHEN 1914

F. BRUCKMANN A. G.



Druck von F. Bruckmann A. G., München

INHALTS-VERZEICHNIS

Textbeiträge.

Seite

Ammann, Gustav. Über neue Gärten 225
Ausstellung der Debschitz-Schule im Berliner Kunstgewerbe-Museum 89
Ausstellung des Deutschen Werkbundes in Köln 175. 303. 465
Ausstellung für Friedhofskunst des Verbandes deutscher Granitwerke in Leipzig 101
Ausstellung „Gut und Böse" in Offenbach a. M. 344
Ausstellung „Raumkunst" in München 325
Ausstellung von Ideen-Entwürfen für farbige Flächenverzierung in Krefeld 386
Ausstellung von Bühnenbildern zum „Parsifal" in Frankfurt a. M. 457

Baur, Albert. Die Zürcher Theaterkunst-Ausstellung 393
Berichtigungen 288
Bernhart, Max. Plaketten von Jan Wysocki 13
Braungart, Richard. Alfred Soders Exlibris 355
— — Guido B. Stella 401
— — Walter Klemm 513

Deubner, Ludwig. Die Farbe im Blumengarten 45
Dreyfus, Albert. Kind und Kunst in Frankreich 145

Eisler Max. Das Österreichische Haus auf der Deutschen Werkbund-Ausstellung in Köln 465
— — Das Werkbund-Theater Henry van de Veldes 558

Fischel, Hartwig. Nordböhmische Glasarbeiten 377
Foitzick, W. Arbeiten von Else Löwenthal 385
— — Eisenarbeiten von W. Haggenmacher 325
— — Fritz Schmoll von Eisenwerth . . 279
— — Venezianische Gläser 431
Fuchs, Ludwig F. Ausstellung für Friedhofskunst des Verbandes deutscher Granitwerke in Leipzig 101

Gleichen-Rußwurm, Alexander von. Ein deutsches Bürgerhaus 297
Grolman, W. von. Grabdenkmale von Ernst Haiger 242

Haenel, Erich. Das Dresdner Haus auf der Internationalen Baufach-Ausstellung Leipzig 1913 29
— — Ein städtischer Wohnsitz der Gegenwart 105
— — Metallarbeiten von Adolf Sonnenschein 435
Heuß, Theodor. Neue Arbeiten aus den Werkstätten P. Bruckmann & Söhne, Heilbronn 50
— — Eine Geschichte der Gartenkunst 348

Jaffé, Ernst. Nymphenburger Porzellan 521

Kaiser, Hans. Das neue Rathaus in Hannover 201
— — Ludwig Vierthaler 409
Kalkschmidt, Eugen. Arbeiten von Hans Schmithals 265
— — Haus Bassermann-Jordan in München 417
Kleinhempel, E. Haus Blumeneck in Bremen 361

Lesefrüchte 43. 56. 64. 268. 302. 411. 429
Lichtenberg, Josef. Ausstellung von Ideen-Entwürfen für farbige Flächenverzierung in Krefeld 386

Maaß, Harry. Der Deutsche Volkspark der Zukunft 292

Seite

Muthesius, Hermann. Haus Huffmann in Cottbus 505

Pazaurek, Gustav E. Stilisierung und Naturalismus 16
Pelka, Otto. Moderne Bernstein-Arbeiten 286
— — Schmucksachen von Paul Pfeiffer 42
Popp, Josef. Haus Schwalten bei Füssen 1

Riß. Urheberrecht und Eigentum . . 66

Schinnerer, Johannes. Moderne Illustrationskunst 117
Schmid, Max. Wohnhausbauten von Felix Krüger-Köln 249
Schmidt, Paul Ferdinand. Die III. Ausstellung der Darmstädter Künstler-Kolonie 489
Steigerer, H. Zu den Arbeiten Hermann Obrists 84
Stilisierung und Naturalismus 16
Storck, W. F. Die künstlerische Inszenierung des „Parsifal" 457

Ubell, Hermann. Die „Vereinigte Wiener und Gmundner Keramik" 53
Urheberrecht und Eigentum 66

Wallsee, H. E. Figurinen zu Ernst Hardts »Schirin und Gertraude« . . . 289
Westheim, Paul. August Gaul und seine Plastiken am Klöpperhaus in Hamburg 441
— — Ausstellung der Debschitz-Schule 89
— — Der Märchenbrunnen 17
— — Der Strauß 345
— — Die Stickerin Florence Jessie Hösel 373
— — Franziska Bruck und ihre Schule 233
— — Haus Ruppel in Frankfurt . . . 153
— — Holzplastik 313
— — Keramische Werkstätte Debschitz 273
— — Neue Tapetenmuster 246
— — Plastiken von Paul Wynand . . 193
— — Woher und Wohin? 303
Widmer, Karl. Das Haus Albert in Wiesbaden 57
— — Fresken von Walther Georgi in der Abteikirche zu Sankt Blasien 169
— — Töpfereien von Max Läuger . . 240
Wolf, Georg Jacob. Angelo Janks stilistische Reiterbilder 87
— — Ausstellung „Raumkunst" . . . 329
— — Die Deutsche Werkbund-Ausstellung 175
— — Der Deutsche Werkbund und die Deutsche Werkbund-Ausstellung in Köln 529
— — Majoliken von Goossens-Biehler 425
— — Vom Münchner Kunstgewerbe . . 332

Abbildungen.

Adler, Friedrich. Synagoge . . 573—575
Albiker, Karl. Brunnen-Figur 547
— — Relief 69
— — Schnitzereien 80. 81. 323
— — Steinzeuggruppen 546
Ammann, Gustav. Gärten . . . . 225—232

Barlach, Ernst. Holzfiguren . . 314. 315
Bartenstein, M. Bemalte Holzdose . . 92
Baumbach, E. von. Halskette 335
— — Silbernes Körbchen 334
Bayer, K. Metall-Arbeiten . . . . 92—94
Bayros, Franz von. Zeichnungen . . 136
Bechtler, E. Messingteller 97
Beck, M. Kinderhäubchen 98
Behmer, Marcus. Radierung 139
Behrens, Peter. Plakat 415
— — Festhalle der Werkbund-Ausstellung 532. 533
Bergk, H. Bemalte Holzdosen 92
Bertina, Walter. Figurinen 393

Seite

Beyda, K. Vase 100
Biehler, Johanna. Majoliken . . 425—430
Billing, Hermann. Grabsteine . 102. 103
Blazek, Franz. Porzellan-Figur . . . 525
Böres, Franz. Silbergerät 50. 52
Bredow, G. A. Reliefs . . 216. 217. 219
Bruck, Franziska. Blumenschmuck 233—239
Butters-Krieger, E. Steinzeug . . 275. 276

Caran d'Ache, E. Pierre. Spielzeug 145
Christophe, Franz. Zeichnungen . . 137
Czeschka, C. O. Zeichnungen . 122. 123

Dammann, Hans. Grabstein 103
Daubner, G. Bühnenbild 457
Dell'Antonio, C. Holzplastik . . 313. 322
Diez, Julius. Mosaikbilder 208
— — Weihnachts-Teller 116
Divèky, Josef von. Zeichnungen 124—126
Dodt, G. Gestickte Decken 342
Döll & Stellmacher. Ornamentale Plastik . . . . 35—37

Eberhardt, Hugo. Haus Ruppel in Frankfurt . . . . 153—168
Ebert, L. Majolika-Vasen 91
Eeg, Carl, und Ed. Runge. Haus Blumeneck in Bremen . . . . 361—372
Eggert, Hermann. Sitzungssäle im Rathaus Hannover . . . . . . 221—223
Einstein, M. Kinderhäubchen 98
Eisenhofer, Fr. Majolika-Figuren 89. 91. 273. 274. 278
Engels, Robert. Bühnenbild 463
— — Zeichnung 141
Erler, Fritz. Wandbilder im großen Festsaal des Rathauses in Hannover 209—212
Erlwein, Hans. Repräsentationsraum der Stadt Dresden 542. 543
Evers, H. Gestickte Decke 99

Fachschule Haida. Geschliffene Gläser 377 381—384
Fachschule Steinschönau. Ziervase . . 383
Feldmann, Julius. Keramik 56
Feuerhahn, Hermann. Plastik 205
Fiechter, Ernst. Haus Bassermann-Jordan in München . . . . . . 417—424
Fiscal, H. Batik-Arbeit 96
Fischer, Alfred. Wohnhaus 556
Fischer, Theodor. Haupthalle der Werkbund-Ausstellung 531
Franke, W. Grabstein 104
Forestier, H. C. Figurinen 400
Frohberg, S. Spitzentuch 100
Fuchs, Ludwig F. Grabstein 104
Fucker, O. Grabstein 103

Gamper, Gustav. Bühnenbilder 458. 464
Garvens, Oskar. Relief 218
Gaul, August . . . Brunnen 449. 451. 452
— — Plastische Arbeiten . . . . 441—448
— — Schale 450
Georgi, Walther. Fresken in Sankt Blasien und Studien . . . . . 169—182
Gildemeister, Fr. Gärten . . . 185—192
Gliese, Rochus. Figurinen 399
Goossens, M. Majoliken . . . . 425—430
Groß, Karl. Ornamentale Plastik . 33. 34
— — Schnitzereien 41
Großmann, J. P. Garten G. in Dresden 108
Guelliot, Martin. Puppen 152
Guldbrandsen, Jul. v. Oster-Teller . . 354
— — Weihnachts-Teller 116

Haas, Hermann. Haupt-Café der Werkbund-Ausstellung 544. 545
Habich, Ludwig. Grabmalfigur . . . 243
— — Medaillon 283
Haggenmacher, Walter. Briefbeschwerer 325
— — Eisenarbeiten . . . . 326—328
Haiger, Ernst. Grabdenkmale . 242—245
— — Haus Dr. Prentzel . . . . 297—312
Halmhuber, Gustav. Rathaus Hannover . . . . 201—224

ABBILDUNGEN — SONDERBEILAGEN

Seite

Hanak, Anton. Monumentale Figuren 466
Hausmann, G. Dose 100
Haxthausen, Irmgard von. Papiermesser 333
— — Schachfiguren 332
Heidrich, Max. Sommerhaus . . 565—569
— — Teppiche 439. 440
Heine, Th. Th. Zeichnungen 140
Heit, Fritz. Holzplastik 321. 324
Hempel, Oswin. Ausstellungsgebäude: Das Dresdner Haus . . . . 29—38
— — Speisezimmer 40. 41
Hengeler, Adolf. Dekoratives Gemälde 213
Herting, Georg. Reliefs 218
Hodler, Ferdinand. Wandgemälde »Der Eid« 215
Hoffmann, Josef. Das Oesterreichische Haus auf der Deutschen Werkbund-Ausstellung in Köln 465. 467
— — Empfangszimmer 470. 471
— — Gläser 378
— — Schmuckarbeiten 480
— — Silbergerät 481. 482
Hoffmann, Ludwig. Der Märchenbrunnen . . . . 17—21
Hofmann, Ludwig v. Wandgemälde 558. 559
Höger, Fr. Klöpperhaus in Hamburg 442.444
Hösel, Florence Jessie. Stickereien 373—376
Hoetger, Bernhard. Krugträgerinnen . 495
— — Plakat 415
— — Portalfiguren 489
— — Reliefs 57. 80. 490. 494. 495
— — Schnitzerei 66

Jank, Angelo. Reiterbilder 87. 88
Janke, Urban. Blumenschale 378
Jelinek, J. Deckelvasen 380
Jobst, Heinrich. Brunnen 504

Kärner, Th. Porzellan-Figuren . 521—527
Katrein, Heinrich. Ausstellungsraum 475
Kaulitz, Marion. Puppen 147
Klaus, Carl. Serapis-Fayencen 483
Klemm, Walter. Holzschnitte und Lithographien . . . . 513—520
Kleukens, F. W. Damenzimmer . . . 502
Klingelfuß, Ernst. Gärten . . . 486. 487
Kolb, Alois. Zeichnung 120
Kolisch, E. Arbeitskörbchen 90
Kopecky, E. J. Keramik . 91. 97. 100. 275
Körner, Edmund. Ausstellungs-Pavillons 493. 504
— — Ehrensaal 499
Kraut, G. Gestickte Decke 97
— — Holzdose 93
— — Majolika-Teller 276
Kreidolf, Ernst. Buchschmuck 117
Kreis, Wilhelm. Teehaus der Werkbund-Ausstellung 536
Krüger, Felix. Haus Dr. Wilden in Hauset . . . . 249—257
— — Haus Paß in Remscheid . . 258—264
Krüger, F. A. O. Möbel 254. 255
Kruse, Käthe. Puppen 150
Kubin, Alfred. Zeichnungen . . 128. 129
Kurreck-Hagn, A. Batik-Arbeit 343
Kyander, Elenius E. Majolika-Arbeiten . . . . 274—276

Langer, Richard. Holzplastik . . 316. 317
Läuger, Max. Haus Albert in Wiesbaden . . . . 57—82
— — Teppiche 83
— — Töpfereien 240. 241
Lauschke, R. Grabsteine . . . 102. 103
Lefler, Heinrich. Bühnenbilder 459. 460
— — Figurinen 461
Levin, W. Kissen 97
— — Majolika-Arbeiten . . 274. 275. 278
Lloyd, C. Kinderzimmer-Möbel . . . 148
Lossow & Kühne. Das Sächsische Haus der Werkbund-Ausstellung . . . 540. 541
Löwenstein, O. Kissen 96
Löwenthal, Else. Einbände . . . 388. 389
— — Holzkästchen 388
— — Leder-Arbeiten 386. 387
— — Möbel 390. 391
— — Schreibtischgerät 389
— — Stickereien 385. 388
— — Täschchen 386. 392

Maaß, Harry. Garten-Entwürfe 292—296
Margold, E. J. Ausstellungs-Restaurant 496
— — Restaurationssaal 498
— — Silbergerät 50. 51
Massanetz, Karl. Gläser . . . 379. 380
Matthes, A. Schmuckkästchen 94

Seite

Mayenburg, Georg H. von. Bibliothek 39
Meier-Michel, Joh. Majolika-Figuren 354
Metzendorf, Georg. Niederrheinisches Dorf 557
Moser, Koloman. Bühnenbild 395
Müller, Albin. Brunnen-Anlage 491
— — Miethausgruppe 500. 501
— — Pavillon 492
— — Portal 489
— — Sommerhaus 497
— — Speisezimmer 503
Müller, F. Holzdose 93
Muthesius, Hermann. Haus Huffmann in Cottbus . . . . 505—512
— — Gebäude der Farbenschau 539

Nechansky, Arnold. Anhänger . . . 481
— — Empfangsraum 479
Neuhäuser, Wilhelm. Porzellan-Figur 524
Neumann, A. Tapeten 200
Nicolai, M. A. Korbmöbel . . . 183. 184
Niemeier, Max. Porzellan-Figur 526. 527
Niemeyer, Adelbert. Haupt-Café der Werkbund-Ausstellung 544. 545
— — Kinderzimmer 149
— — Tapete 248
Nitsche, Franz. Figurinen 396

Obrist, Hermann. Grabmal . . . 84. 85
Orlik, Emil. Bühnenbilder . . 395. 397
— — Tapeten 246. 247

Pascin, Julius. Zeichnungen 133
Paul, Bruno. Lüster 453
— — Speisezimmer 347. 454. 455
— — Speisezimmer-Möbel 456
— — Pavillon 416
— — Veranda-Möbel 350
— — Restaurations-Gebäude . . 549—555
— — Wandarm 453
Peche, Dagobert. Möbel 476
Penin, N. Bemalte Holzdosen . . 92. 95
Perks, Paul. Dekoratives Gemälde . . 38
Pfeiffer, Paul. Schmucksachen 42—44. 288
Poppovits, Cesar. Ausstellungsraum . 472
Powolny, Michael. Keramik . . . 53. 55
Preetorius, Emil. Zeichnungen 118. 119. 434
Prutscher, Otto. Ausstellungsraum . . 473
Puchegger, Anton. Holzplastik 324
Pützer, Friedrich. Altarwand 576

Quandest, R. Dose 100

Rasmussen-Bonné, E. Krug 275
Rauch, Josef. Plastiken 17. 20
Rausch & Reinhard. Teehaus 416
— — Ausstellungsgarten 537
Renner, Paul. Zeichnungen 131
Riemerschmid, Richard. Haus Schwalten bei Füssen . . . . 1—12
— — Tapete 248
Rieth, Paul. Weihnachts-Teller . . . 116
Röhnick, W. Garten am Dresdner Haus 30
Roselius, Chr. Garten 367
Rößler, Paul. Dekorative Malerei 35—38 576
Ruckteschell-Trueb, C. von. Keramik 275—277
— — Körbchen 90
Runge & Scotland. Empfangsraum 570. 571
— — Vorraum 572
Rupp, August. Urne 104

Sandig, Hans und Erna. Haus G. in Dresden . . . . 105—115
Schäfer, J. V. Dekorative Silhouetten 488
Scheurich, Paul. Zeichnungen 142
Schlaepfer, Ch. Stickereien 336. 337. 342
Schleiß, Franz u. Emilie. Keramik . . 54
Schlier, E. Spitzenhäubchen 98
Schlopsnies, Albert. Puppen 147. 151. 152
Schmidt, E. Arbeitskörbchen 96
Schmidt-Kestner, E. Brunnenfigur . . 572
Schmithals, Hans. Herrenzimmer . 266. 267
— — Teppiche . . . . . . 265. 268—272
Schmoll von Eisenwerth, Fritz. Möbel 281
— — Plastische Arbeiten 279. 280
— — Rektoratskette 282. 283
— — Silbernes Service 284. 285
— — Steinzeug-Reliefs 529
Schneidler, F. H. Ernst. Zeichnungen . 144
Schnellenbühel, Gertrud von. Dosen . 330
— — Leuchter 331
— — Schale 336
— — Schmuck 335
— — Silbergerät 329. 330

Seite

Schnellenbühel, Gertrud von. Spiegel . 334
Schott, P. Keramik 100. 278
Schröder, Rudolf Alexander. Kinderzimmer 149
Schulz, Wilhelm. Farbige Zeichnung . 127
Schwedeler, A. Arbeitskörbchen . . . 90
— — Holzdose 93
Seyfried, Emmy. Tapeten 248
Sievert, Ludwig. Bühnenbild 462
Slevogt, Max. Zeichnung 132
Soder, Alfred. Exlibris . . . . . 355—360
Sonnenschein, Adolf. Metallarbeiten 435—438
Staeger, Ferdinand. Zeichnungen . . . 121
Staudigl, Franz. Serapis-Fayencen . . 483
Steiner-Prag, Hugo. Zeichnungen . . 121
Stella, Guido B. Radierungen . 401—408
Stern, Ernst. Zeichnung 140
Stock, Carl. Plastische Arbeiten . 158. 160
Stoll, H. Majolika-Vase 274
Strnad, Oskar. Hof des Oesterreichischen Hauses auf der Werkbund-Ausstellung in Köln 468. 469
Stumpf, Moritz. Bernstein-Arbeiten 286. 287

Taschner, Ignatius. Märchenfiguren 22—27
Täuber, S. Kästchen 90
Tessenow, Heinrich. Ausstellungsraum 477
Teutsch, Walter. Batik-Arbeit 344
Themel, B. Holzdose 93
Tiemann, Walter. Plakat 415
Troost, Paul Ludwig. Wandleuchter . 86
Tuch, Kurt. Tapeten 246. 247

Ungerer, Alfons. Tafelleuchter . . . 199
Unold, Max. Holzschnitte 130
Uzarski, Adolf. Zeichnungen 143

Velde, Henry van de. Werkbund-Theater . . . . 560—563
Vierthaler, Ludwig, Bronzefiguren 409. 411. 413. 414
— — Dosen 412
— — Keramik 410
— — Steinfiguren 414
Vogeler, Heinrich. Weihnachts-Teller . 116
Voelcker, H. Arbeitskörbchen 96
Voltmer, Ralph. Figurinen 289—291. 398

Wachsmann, Lena von. Nadelspitzen 338. 341
Wackerle, Joseph. Holzplastik . 318. 319
— — Majolika-Arbeiten 522
— — Porzellanfigur 528
Wagner, E. Keramik 275. 276
Waldburg, J. von. Majolika-Arbeiten 91. 97. 276
Walser, Karl. Buchillustrationen 134. 135
Warlam, H. Majolika-Vase 91
Weddig, Heinz. Holzplastik 320
Weiß, E. R. Tapeten 246. 247
Weiß, H. Holzdose 93
Werndorff, Fritz. Bühnenbild 459
Werner, Selmar. Marmorfiguren . . . 31
Wersin, Wolfgang von. Gläser . 431—434
Wildermann, Hans. Bühnenbilder 463. 464
Wimmer, E. J. Ausstellungsraum . . . 476
— — Schmuckarbeiten 480. 481
Witzmann, Karl. Ausstellungsraum . . 474
Woelfle, Alphons. Zeichnungen . . . 138
Wrba, Georg. Kindergruppen 28
Wynand, Paul. Plastische Arbeiten 193—198
Wysocki, Jan. Plaketten . . . . . 13—16

Zebisch, A. Serapis-Fayence 483
Zezschwitz, H. von. Holzdose 93
— — Schmiedeeisernes Kreuz 95
Zügel, Willy. Porzellan-Figur 523
Zweybrück, Emmy. Stickereien . . . 478

Sonderbeilagen.

vor Seite

Arbeiten aus den Lehr- und Versuch-Ateliers Wilhelm von Debschitz, München 89
Bertina, Walter. Bühnenbild: Hölle 393
Eberhardt, Hugo. Haus Ruppel in Frankfurt 153. 160
Eeg und Runge. Haus Blumeneck in Bremen 361. 369

vor Seite
Eggert, Hermann. Rathaus in Hannover 201

Fischer, Theodor. Haupthalle der Werkbund-Ausstellung 529

Gaul, August. Wisent-Brunnen in Königsberg 453
Gildemeister, Fr. Rosengarten . . . 185

Haiger, Ernst. Haus Dr. Prentzel . . 297
— — Haus Dr. Prentzel: Wohnzimmer 309
Halmhuber, Gustav. Festsaal im Rathaus Hannover 209
Hauschild, Walter. Goldfasan 377
Hempel, Oswin. Das Dresdner Haus 33
Hoffmann, Ludwig. Märchenbrunnen 17. 29
Höger, Fr. Das Klöpperhaus in Hamburg 441

Kärner, Theodor. Porzellanfigur Arara 525
Kolb, Alois. Radierung 121
Kreis, Wilhelm. Teehaus der Werkbund-Ausstellung 537
Krüger, Felix. Landhaus Dr. Wilden in Hauset 249

Läuger, Max. Haus Albert in Wiesbaden 57. 69

Mayenburg, Georg H. von. Wohn- und Empfangszimmer 41
Müller, Albin. Miethausgruppe in Darmstadt 489
Muthesius, Hermann. Herrenzimmer im Haus Huffmann 513

Niemeyer, Adelbert. Haupt-Café der Werkbund-Ausstellung 545

Obrist, Hermann. Brunnen 85

Paul, Bruno. Speisezimmer 345

Rausch & Reinhard. Badehaus . . . 417
Riemerschmid, Richard. Haus Schwalten 1. 9
Runge & Scotland. Empfangszimmer 573

Sandig, Hans. Haus G. in Dresden 105. 109
— — Damenzimmer 113
Schmithals, Hans. Handgeknüpfter Teppich 269
Schmoll von Eisenwerth, Fritz. Majolika-Figur 281

Taschner, Ignatius. Der Strauchdieb 313

Wildermann, Hans. Bühnenbild: Blumenaue 461
Wunderwald, Gustav. Bühnenbild: Blumenaue 461

Sach-Register.

Seite
Altargerät . . . . 435—437
Altarwand 576
Anhänger . . . 42—44. 288. 480. 481
Arbeitstischchen 281
Armbänder 481
Ausstellungsgebäude 29—32. 465—469. 493 496. 531—533. 535. 539. 540. 541. 544 549. 551. 556. 557
Ausstellunsräume 35—38. 472—477. 499 542. 543

Bad 424
Balkone 156. 260. 302. 419
Bänke 74. 281
Batik-Arbeiten 96. 343. 344
Becher 287. 330. 378
Beleuchtungskörper . . . 86. 202. 453
Bernstein-Arbeiten . . . . 286—288
Bildnis-Büsten 198. 322
Blumenschmuck . . . 233—239. 345—353
Bowle 92
Briefbeschwerer 325
Bronze-Arbeiten 13—16. 86. 105. 115. 194 198. 412. 435—438. 490. 504
Bronzefiguren 409. 411—414. 445—452. 468 469. 504
Broschen . . . 43. 44. 287. 288. 335. 480
Brunnen 35. 37. 70. 71. 108. 158. 159. 226 232. 261. 365. 417. 449. 451. 452. 491 504. 547. 572
Buch-Illustrationen . . . . 117—144
Büfette 81. 113. 456

Seite
Bühnenbilder . . 395. 457—460. 462—464
Bureauhäuser 441
Butterdose 484

Decken . . . . . . 96—99. 337. 342. 385
Dekorative Gemälde 87, 88. 171—175. 181 182. 208—213. 215. 542. 543. 558. 559
Dielen und Flure 10. 75. 82. 110. 161. 162 204. 307. 312. 368. 372. 510. 566. 567
Dosen 92. 93. 95. 97. 100. 275. 330. 377 380—382. 412. 432. 433. 481

Ehrenkette 282
Einbände 387. 389
Eisen-Arbeiten . . . . 95. 326—328. 543
Erker 442. 512
Exlibris . . . . 355—360. 406—408

Festsäle . . . . 206—209
Figurinen . 289—291. 393. 396—400. 461

Garderoben 256. 264
Gärten 30. 45—49. 65. 68. 70. 71. 108 185—192. 225—232. 292. 296. 363. 367 417. 486. 487. 505. 537
Gartenhäuser und -Lauben 49. 226. 227 230. 249. 487. 505
Gartenplan 506
Gitter 115
Glasarbeiten . . . . . 377—384. 431—434
Grabkreuze 95
Grabsteine 84. 85. 100—104. 242—245
Grundrisse 2. 6. 58. 106. 154. 250. 251 259. 293. 298. 362. 418. 419. 506

Hallen . . . . 109—111. 254. 263
Halsbänder 480
Halsketten 335
Haus Albert in Wiesbaden . . . . 57—82
Haus Bassermann - Jordan in München 417—422
Haus Blumeneck in Bremen . . 361—372
Haus G. in Dresden . . . . . 105—115
Haus Huffmann in Cottbus . . . 505—512
Haus Pass in Remscheid . . . . 258—264
Haus Prentzel in Oberwerth . . 297—312
Haus Ruppel in Frankfurt . . . 153—168
Haus Schwalten bei Füssen . . . . 1—12
Haus Wilden in Hauset bei Aachen 249—257
Hof-Anlage 468. 469
Holzplastik . . . . 280. 313—324
Holzschnitte . . . . . 130. 513—517. 520

Jardiniere 50. 438

Kamine 109. 114. 168
Kamin-Ecken 79
Kästchen 90. 94. 326. 388
Kegelbahn 424
Keramik 35—37. 53—56. 89. 91. 97. 100 240. 241. 273—278. 280. 354. 410 425—430. 546. 547
Kinderhäubchen 98
Kissen 96. 97. 388
Klöpperhaus in Hamburg 441
Körbchen 90. 96. 334. 484. 485
Korbmöbel 183. 184. 255. 281
Kredenzen 41. 281. 390. 456
Krüge 275
Küche 372

Lampen 438
Landhäuser 1—8. 249—253. 298—305. 556
Leuchter 199. 276. 330. 331. 431—434. 436 437
Lithographien 518. 519

Majolika-Figuren 53—56. 89. 91. 273. 278 280. 354. 430. 528
Majolika-Reliefs . . . . . 425—429. 528
Märchenbrunnen in Berlin . . . 17—28
Messing-Arbeiten 93. 97. 435
Miethäuser 500. 501

Nischen 111. 163. 164. 262. 264. 553. 554

Obstschalen 94. 435
Öfen 12
Oesterreichisches Haus auf der Werkbund-Ausstellung in Köln 465
Oster-Teller 354

Papiermesser 286. 327. 333
Pavillons 416. 492. 504
Pergolas 30. 505
Perlen-Arbeiten 392

Seite
Petschaft 286
Plakate 415
Plaketten . . . . 13—16. 193
Pokale 379. 482
Portale 444. 489
Porzellan-Arbeiten 116. 354. 412. 521—527
Puppen . . . . 145—147. 150—152

Radierungen . . . . 134. 139. 401—408
Rathaus zu Hannover . . . . . 201—224
Reklame-Zeichnung 434
Reliefs 57. 69. 80. 205. 216—219. 425. 429 441—443. 490. 494. 495. 528. 529
Restaurationsräume . . . . 498. 552—555

Schachfiguren 332
Schalen 240. 274—277. 328—330. 336. 378 380. 383. 431—434. 438. 450. 482
Schmucksachen 42—44. 287. 288. 335. 480 481
Schnitzereien . . 41. 66. 80. 81. 325. 333
Schränke, Kleider- 12
„ Zier- 41. 502
Schreibtischgerät 389
Schüssel 485
Serapis-Fayencen 483
Service 51. 52. 285. 329. 330
Sessel und Stühle 112. 183. 184. 281. 350 390. 473
Silber-Arbeiten 43—44. 50—52. 92. 94. 199 279. 280. 284. 285. 286—288. 329—331 334. 335. 437. 481. 482. 484. 485
Silhouetten 488
Sitzungssäle . . . . 220—224
Sommerhäuser 497. 565
Sonnenuhr 160
Spiegel 334
Spielzeug 144
Spitzen . . . . 98. 100. 338—341
Städtische Wohnhäuser 57—82. 105—115 153—168. 258—260. 361—364. 505—512
Steinplastik 17—28. 34. 57. 80. 195—197 414. 427. 441—443. 448. 466
Stickereien 90. 96—99. 277. 336. 337. 342 372—376. 478
Studien . . . . 169. 170. 176—180
Synagoge 574. 575

Tablette 50. 51. 93
Tafelaufsatz 435. 485
Tapeten . . . . 200. 246—248
Täschchen 386. 392
Taufkanne 435
Teebüchse 94
Teehaus 416
Teppiche . . . . 83. 265—272. 439. 440
Terrassen 4. 8. 32. 47. 62—64. 69. 71. 156 157. 201—203. 509. 536. 544
Tierfiguren 24—28. 89. 91. 158. 273. 274 278. 320. 324. 442. 443. 446—452. 521—527
Tintenfässer 389. 484
Tischglocken 482
Tischlampen 438
Treppenhäuser 72. 73. 82. 110. 162. 261 420. 511
Türen und Tore 17. 33. 67. 300. 305. 364 444. 509. 543

Urnen 101. 102. 104. 438

Vasen 91. 97. 100. 240. 241. 274—277. 377 380—384. 482. 483
Vorhallen . . 9. 252. 256. 311. 572. 573

Wand-Behänge 342. 343
„ -Brunnen 71
„ -Leuchter 86. 453
„ -Schränke 306
Wasserkessel 284. 435
Weihnachts-Teller 116
Werkbund-Theater . . . . 558—563

Zimmer, Bibliothek- 39
„ Billard- 114
„ Damen- 310. 476. 502
„ Empfangs- 370. 371. 422. 423. 470 471. 479. 570. 571
„ Herren- 78. 112. 165. 254. 262 266. 267. 421. 512
„ Kinder- 148. 149. 167
„ Schlaf- 255. 257
„ Speise- 40. 76. 77. 113. 263. 349 369. 391. 454. 455. 503. 512
„ Wohn- 11. 79. 166. 254. 263. 308 309. 568. 569
Zinn-Arbeiten 93. 94

Namen-Verzeichnis.

Seite

Adler, Friedrich 573
Appia, Adolphe 393. 458

Barlach, Ernst 322
Bäuml, Albert 521
Bayros, Franz von 137
Behmer, Marcus 141
Bender, Paul 33
Bertina, Walter 397
Biehler, Johanna 425
Blonder, Leo 470
Böres, Franz 50
Bradbury, Frederick 484
Bruck, Franziska 233

Cristophe, Franz 137
Craig, Edward Gordon 393

Debschitz, Wilhelm von 89. 274
Diez, Julius 211
Divéky, Josef von 126

Eberhardt, Hugo 158
Eeg, Carl 361
Eggert, Hermann 201
Engels, Robert 120
Erler, Fritz 210

Feuerhahn, Hermann 206
Fiechter, Ernst 417

Gaul, August 441
Georgi, Walther 170
Goossens, Minnie 425

Haggenmacher, Walter 325
Haiger, Ernst 242. 297
Halmhuber, Gustav 202
Hanak, Anton 466. 470
Heidrich, Max 566
Heine, Th. Th. 141
Hempel, Oswin 29. 33
Herting, Georg 211
Hodler, Ferdinand 214
Hoffmann, Josef 465
Hoffmann, Ludwig 18. 447
Höger, Fr. 441
Hösel, Florence Jessie 373
Hoetger, Bernhard 490. 497

Jank, Angelo 87
Jobst, Heinrich 492

Kärner, Theodor 524
Klemm, Walter 132. 513
Kolb, Alois 120
Krüger, Felix 249
Kubin, Alfred 131

Langer, Richard 321
Larisch, Rudolf von 483
Läuger, Max 57. 240
Lefler, Heinrich 458. 462
Lloyd, C. 147
Löffler, Berthold 53. 480
Löffler, Melitta 480
Löwenthal, Else 385

Seite

Margold, Emanuel Josef 50. 490
Mayenburg, Georg Heinsius von . . 34
Müller, Albin 489. 494
Muthesius, Hermann 531

Nechansky, Arnold 480

Obrist, Hermann 84
Oßwald, Fritz 490

Pascin, Julius 136
Paul, Bruno 454
Peche, Dagobert 470
Pfeiffer, Paul 42. 288
Powolny, Michael 53
Preetorius, Emil 141

Rauch, Josef 25
Renner, Paul 132
Riemerschmid, Richard 1. 538
Riezler, Walther 538
Runge, Eduard 361

Sandig, Hans 109
Sattler, Josef 118
Scheurich, Paul 143
Schiestl, Rudolf 120
Schleiß, Franz und Emilie 54
Schmidhammer, Arpad 132
Schmithals, Hans 265
Schmoll von Eisenwerth, Fritz . . . 279
Schnellenbühel, Gertrud von 329
Schulz, Wilhelm 131
Sievert, Ludwig 397
Slevogt, Max 134
Soder, Alfred 355
Sonnenschein, Adolf 435
Stassen, Franz 119
Steiner-Prag, Hugo 124
Stella, Guido Balsamo 401
Strnad, Oskar 466. 470
Stumpf, Erich 287

Taschner, Ignatius 18. 130. 320
Taut, Bruno 538

Unold, Max 132
Uzarski, Adolf 131

Velde, Henry van de 534. 558
Vetter, Adolf 481
Vierthaler, Ludwig 409
Vogeler, Heinrich 126
Voltmer, Ralph 289

Wackerle, Josef 524. 526
Walser, Karl 136. 441
von Wersin, Wolfgang 431
Wildermann, Hans 459
Witzmann, Carl 481
Wölfle, Alfons 137
Wrba, Georg 23
Wynand, Paul 193
Wysocki, Jan 13

Orts-Register.

Aachen, Landhaus Dr. Wilden in Hauset . . . . 249—257

Seite

Berlin, Ausstellung der Debschitz-Schule im Kunstgewerbe-Museum 89—100
Berlin, Ausstellung »Der Strauß« 345—353
— Der Märchenbrunnen . . . . . 17—28
Bremen, Gärten . . . . 185—191
— Haus Blumeneck . . . . 361—372

Cottbus, Haus Huffmann . . . . 505—512

Darmstadt, Die III. Ausstellung der Künstler-Kolonie . . . . . 489—504
Dresden, Haus G. . . . . 105—115

Frankfurt a. M., Ausstellung von Entwurfen zum „Parsifal“ . . . 457—464
— Haus Ruppel . . . . 153—168
Füssen, Haus Schwalten . . . . . 1—12

Hamburg, Das Klöpperhaus . . . 441—448
Hannover, Das neue Rathaus . . 201—224

Köln, Die Deutsche Werkbund-Ausstellung 175. 303. 465—483. 529—576
Königsberg, Wisentbrunnen 452
Krefeld, Ausstellung von Ideen-Entwürfen für farbige Flächenverzierung 386
Kreuznach, Silhouetten im Kurhaus . . 488

Leipzig, Das Dresdner Haus auf der Baufach-Ausstellung 1913 . 29—41
— Ausstellung für Friedhofskunst 101—104

München, Keramische Werkstätte von Debschitz . . . . 273—278
— Ausstellung „Raumkunst“ . . 329—344
— Haus Bassermann-Jordan . . . 417—424
— Nymphenburger Porzellan . . 521—528

Oberwerth, Haus Dr. Prentzel . 297—312
Offenbach, Ausstellung „Gut und Bose“ 344

Paris, Ausstellung »L'art pour l'enfance« . . . . 145—152

Remscheid, Haus Paß . . . . . 258—264

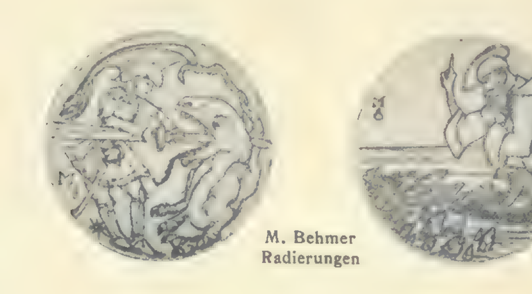
Sankt Blasien, Fresken von Walther Georgi . . . . 169—182
Schöneberg, Hirschbrunnen im Stadtpark 449

Wädenswil, Garten am Haus Blattmann 486. 487
Wiesbaden, Haus Albert . . . . . 57—83

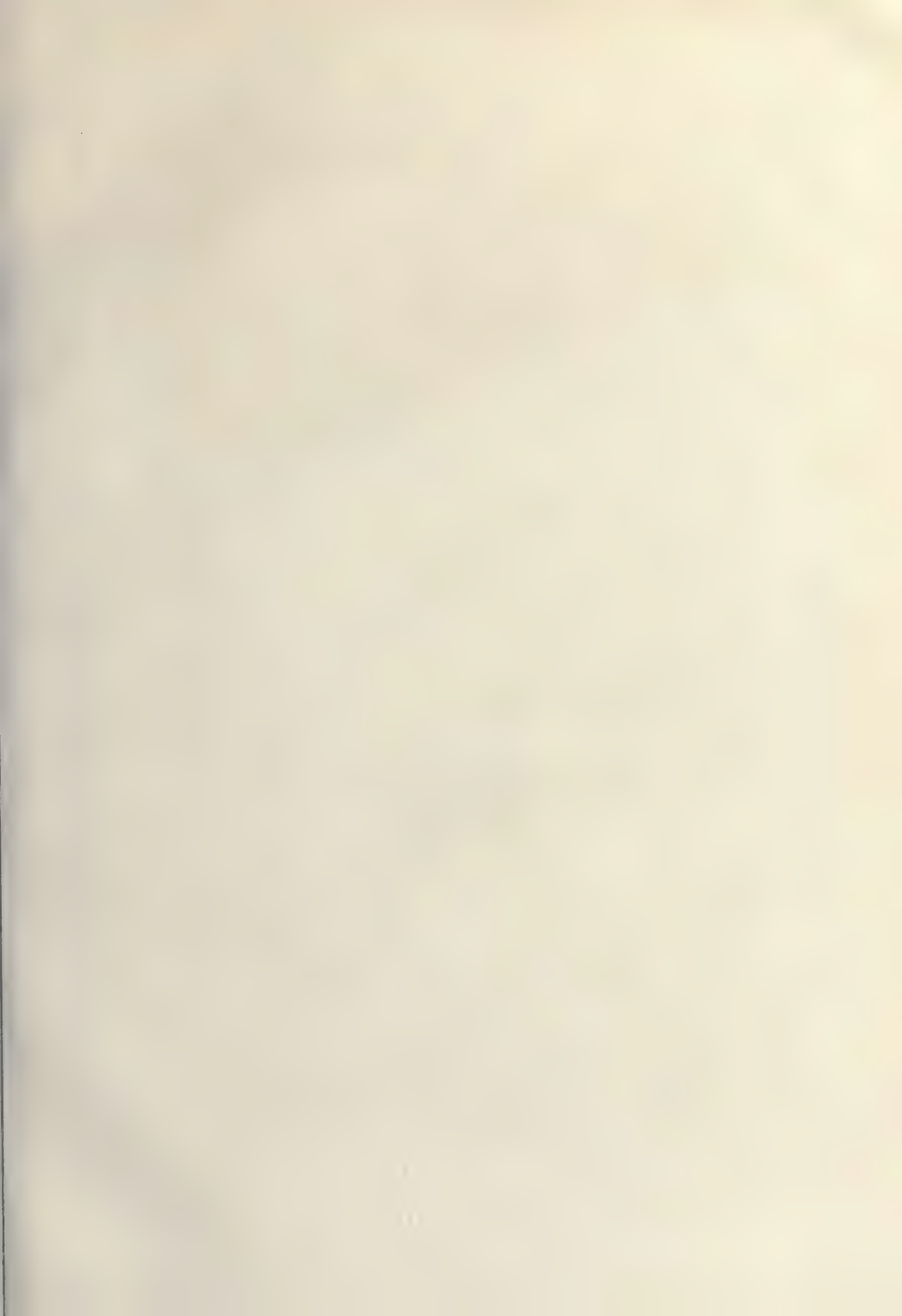
Zürich, Gärten . . . . 225—232
— Theaterkunst-Ausstellung . . . 393—400

Bücherbesprechungen.

Bradbury, Frederick. »History of Old Sheffield Plate« 484
Gothein, Marie Louise. »Geschichte der Gartenkunst« 348
Maaß, Harry. Der deutsche Volkspark der Zukunft 292



M. Behmer
Radierungen



ARCH. RICHARD RIEMERSCHMID-PASING BEI MÜNCHEN

HAUS SCHWALTEN BEI FÜSSEN: BLICK VON SÜDOSTEN

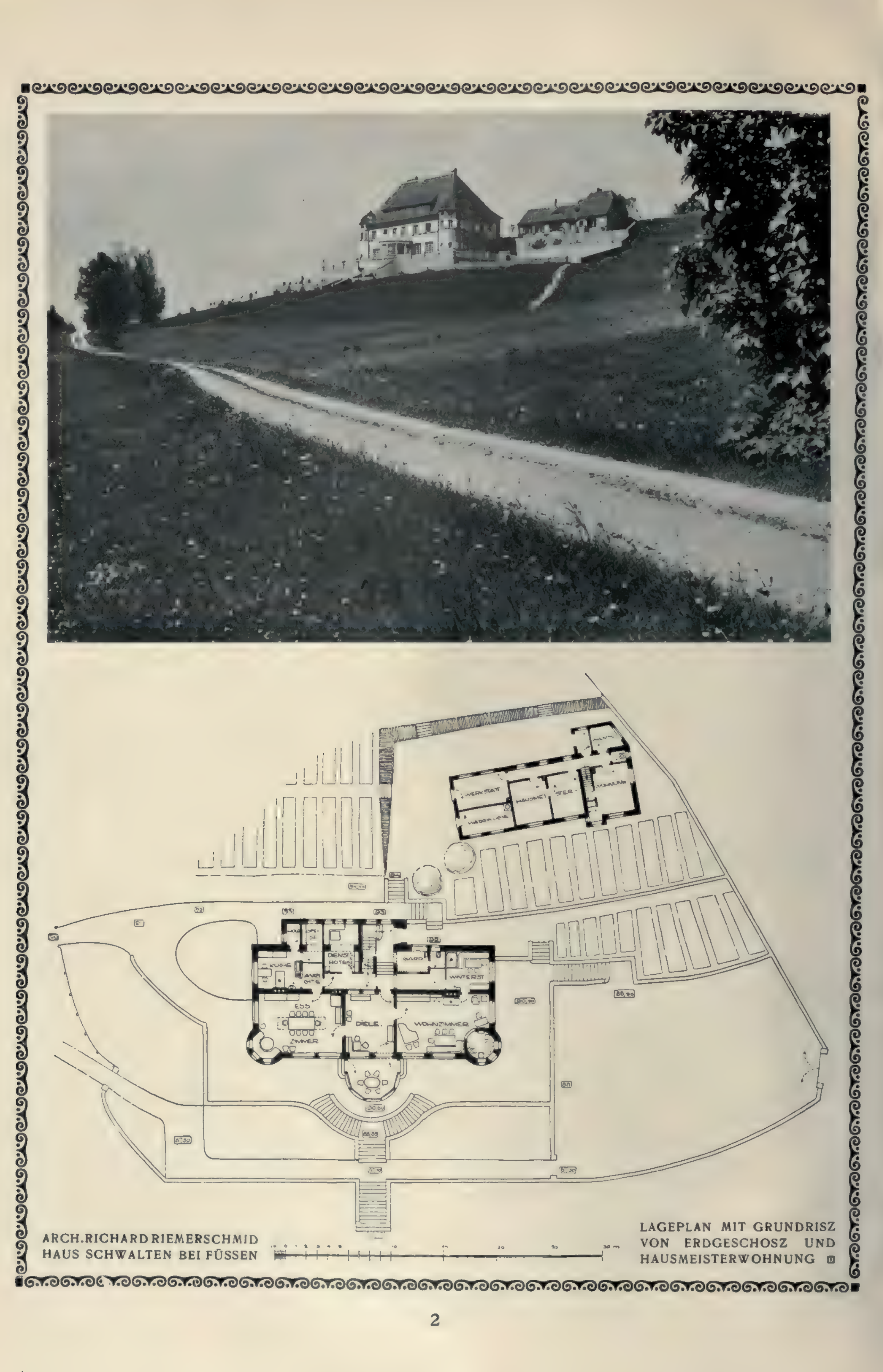


HAUS SCHWALTEN VON RICHARD RIEMERSCHMID

Richard Riemerschmid ist ein so konsequenter Vertreter der modernen angewandten Kunst, daß jedes seiner größeren Werke immer wieder auf die allgemeinen Ziele der heutigen Kunst hindrängt und daraus den Kommentar für die persönliche Leistung gewinnt.

Eine notwendige Einwirkung unserer technisch exakten und geistig individualistischen Zeit auf die Kunst ist die, daß sich die sogenannten freien Künste freier denn je geben, während die mehr gebundenen des Kunstgewerbes und der Architektur entschieden zur sachgemäßen Form neigen. Es ist dies für sie zugleich der einzige Weg, um zu einer eigenen Formensprache, zu einem Stil zu gelangen. Nicht die anfängliche Auffassung, als schaffe die zweckmäßige Gestaltung an sich schon den ästhetischen Wert, wohl aber die Erkenntnis, daß wir in allen zweckverbundenen Kunstformen das Zweckgemäße als inhaltliche Grundlage instinktiv in unser ästhetisches Urteil einbeziehen, ergibt eine neue Möglichkeit interessanter Gestaltung. Wesentlich auf die Reize der reinen Form bedacht, entdeckt diese Kunstauffassung wieder die klare und starke Schönheit des Einfachen, das unserem übermüdeten Auge und unruhvollen Sinn wohltut. Daraus erstehen für gleiche oder verwandte Aufgaben typische Gebilde, die aus ihrer Sonderart den individuellen Einschlag gewinnen. Endlich ergibt sich aus solcher Kunstlogik ein organischer Wechsel zwischen dem Notwendigen und Freien, eine harmonische Verbindung der Grundform mit dem Schmuck. Daß der letztere noch allzu bescheiden auftritt, mag man vom Standpunkt künstlerischer Lebensfülle aus bedauern, muß es aber im Interesse einer selbständigen und gesunden Entwicklung begrüßen. Deshalb dürfen die mehr dekorativ gesinnten und mit den historischen Stilen verwachsenen Künstler und Laien aus ihrer begreiflichen Zurückhaltung gegen die heutige Art keine prinzipiellen Bedenken ableiten. Höchst bedauerlich ist es, wenn dies auch von jenen nicht erkannt wird, die kunsterziehlich wirken wollen. Sie verleiten dadurch den wohlhabenden Besteller, an den Künstler Forderungen zu richten, die dieser auf Grund der allgemeinen Entwicklung noch nicht erfüllen kann; sie drängen ihn so zur Nachahmung des Historischen. Dadurch kommt die angewandte Kunst, obwohl sie mit der modernen Malerei, Plastik und Schwarzweißkunst eingesetzt hat, langsamer zu sich selbst — namentlich in der Architektur.

Unter solchen Schwierigkeiten ist das zu sich und zu den Prinzipien-Stehen Riemerschmids doppelt wertvoll. Es zeigt aber auch, wie solche Treue in persönlicher und sachlicher Reife sich lohnt. Allgemein interessant ist vor allem, wie sich der moderne Zweckgedanke immer mehr erweitert und vertieft hat. Heute gehört zu seiner künstlerischen Verkörperung neben der Erfüllung des Gebrauchsmäßigen die lebensvolle Versenkung in alles, was seinen Sinn und seine Stimmungskraft in schöner und charakteristischer Form aussprechen läßt. Damit ist ebenso die Rücksichtnahme auf Material und Konstruktion

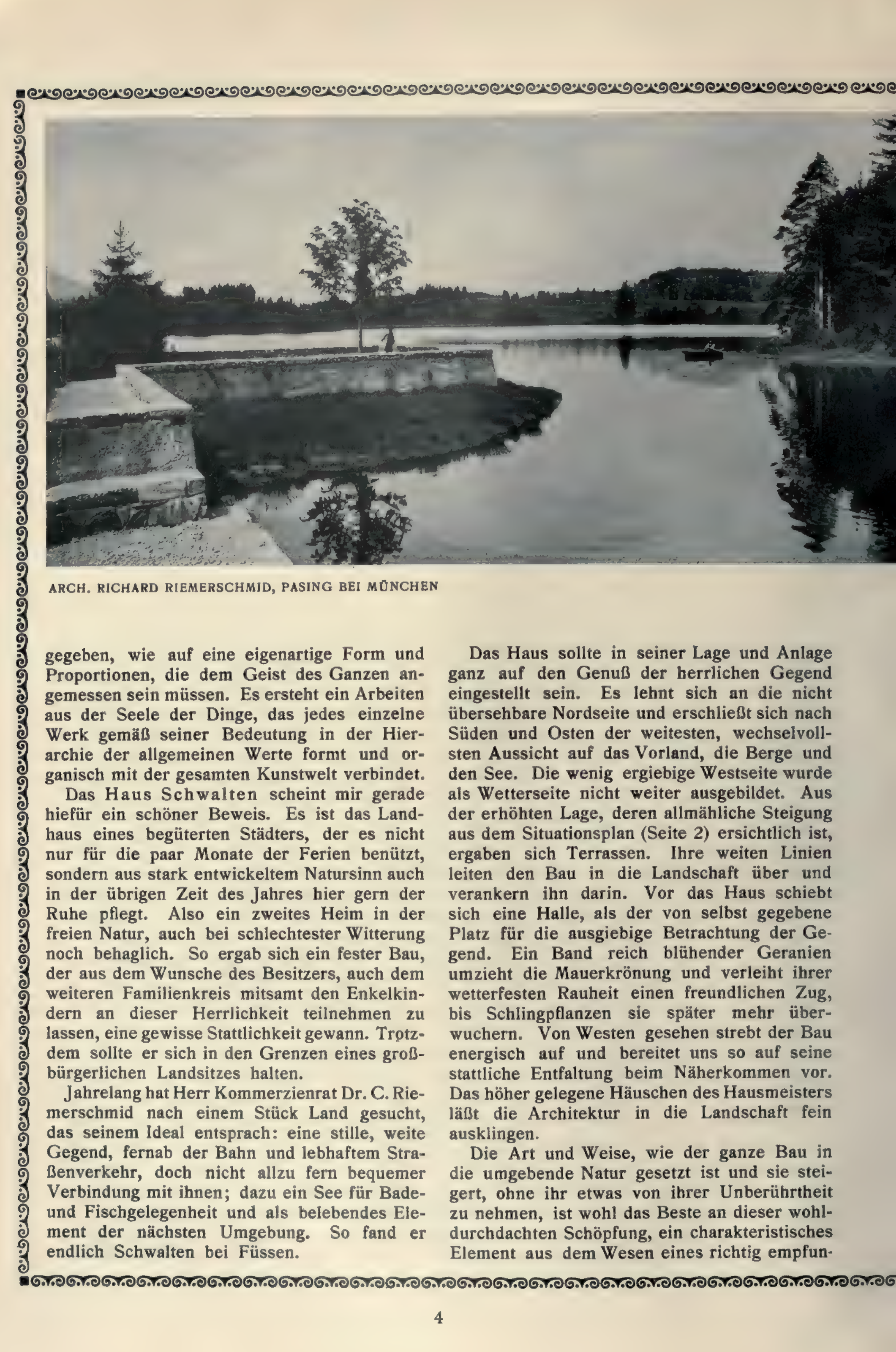


ARCH. RICHARD RIEMERSCHMID
HAUS SCHWALTEN BEI FÜSSEN

LAGEPLAN MIT GRUNDRISZ VON ERDGESCHOSZ UND HAUSMEISTERWOHNUNG



ARCH. RICHARD RIEMERSCHMID, PASING BEI MÜNCHEN — HAUS SCHWALTEN BEI FÜSSEN: BLICK VON OSTEN



ARCH. RICHARD RIEMERSCHMID, PASING BEI MÜNCHEN

gegeben, wie auf eine eigenartige Form und Proportionen, die dem Geist des Ganzen angemessen sein müssen. Es ersteht ein Arbeiten aus der Seele der Dinge, das jedes einzelne Werk gemäß seiner Bedeutung in der Hierarchie der allgemeinen Werte formt und organisch mit der gesamten Kunstwelt verbindet.

Das Haus Schwalten scheint mir gerade hiefür ein schöner Beweis. Es ist das Landhaus eines begüterten Städters, der es nicht nur für die paar Monate der Ferien benützt, sondern aus stark entwickeltem Natursinn auch in der übrigen Zeit des Jahres hier gern der Ruhe pflegt. Also ein zweites Heim in der freien Natur, auch bei schlechtester Witterung noch behaglich. So ergab sich ein fester Bau, der aus dem Wunsche des Besitzers, auch dem weiteren Familienkreis mitsamt den Enkelkindern an dieser Herrlichkeit teilnehmen zu lassen, eine gewisse Stattlichkeit gewann. Trotzdem sollte er sich in den Grenzen eines großbürgerlichen Landsitzes halten.

Jahrelang hat Herr Kommerzienrat Dr. C. Riemerschmid nach einem Stück Land gesucht, das seinem Ideal entsprach: eine stille, weite Gegend, fernab der Bahn und lebhaftem Straßenverkehr, doch nicht allzu fern bequemer Verbindung mit ihnen; dazu ein See für Bade- und Fischgelegenheit und als belebendes Element der nächsten Umgebung. So fand er endlich Schwalten bei Füssen.

Das Haus sollte in seiner Lage und Anlage ganz auf den Genuß der herrlichen Gegend eingestellt sein. Es lehnt sich an die nicht übersehbare Nordseite und erschließt sich nach Süden und Osten der weitesten, wechselvollsten Aussicht auf das Vorland, die Berge und den See. Die wenig ergiebige Westseite wurde als Wetterseite nicht weiter ausgebildet. Aus der erhöhten Lage, deren allmähliche Steigung aus dem Situationsplan (Seite 2) ersichtlich ist, ergaben sich Terrassen. Ihre weiten Linien leiten den Bau in die Landschaft über und verankern ihn darin. Vor das Haus schiebt sich eine Halle, als der von selbst gegebene Platz für die ausgiebige Betrachtung der Gegend. Ein Band reich blühender Geranien umzieht die Mauerkrönung und verleiht ihrer wetterfesten Rauheit einen freundlichen Zug, bis Schlingpflanzen sie später mehr überwuchern. Von Westen gesehen strebt der Bau energisch auf und bereitet uns so auf seine stattliche Entfaltung beim Näherkommen vor. Das höher gelegene Häuschen des Hausmeisters läßt die Architektur in die Landschaft fein ausklingen.

Die Art und Weise, wie der ganze Bau in die umgebende Natur gesetzt ist und sie steigert, ohne ihr etwas von ihrer Unberührtheit zu nehmen, ist wohl das Beste an dieser wohldurchdachten Schöpfung, ein charakteristisches Element aus dem Wesen eines richtig empfun-



HAUS SCHWALTEN: TERRASSE UND WEIHER

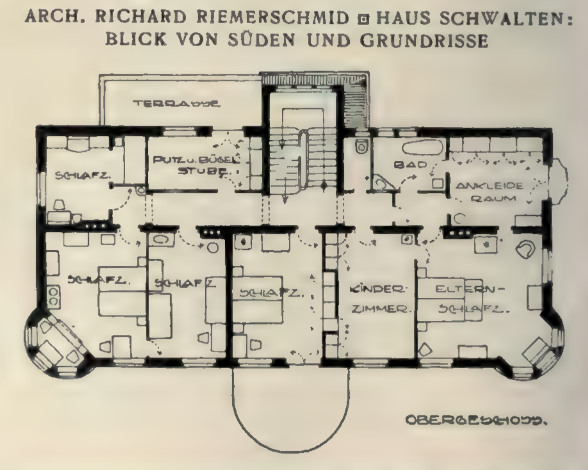
denen Landhauses. Mit Recht wird gerade diese Seite der künstlerischen Leistung durch unsere Abbildungen zur wirksamen Anschauung gebracht. Zunächst sehen wir auf Seite 1 den Bau in seinem Gesamtverhältnis zur näheren und weiteren Umgebung und erkennen sofort die glückliche Auswahl des Platzes, inmitten des hügeligen Geländes. In wohliger Gliederung entfaltet sich breit das Anwesen mit seinen Terrassen. Dennoch energisch zusammengehalten hebt es sich als Ganzes von der Natur ab und steigert sie. Die äußere Umgrenzung ist deshalb auf die unmittelbarste Nähe des Hauses beschränkt, als dessen selbstverständlicher Rahmen. Aus solcher Beschränkung spricht ein gutes Stück sozialen Gefühls, das für den eigenen Genuß nicht mehr nimmt als notwendig ist. Der Künstler hat dies durch einen Naturzaun, der als gewachsener Gebüschbestand wirkt, in eine feine Form gebracht; ähnlich bei dem Platz am See. Ein breiter Pfad verbindet ihn mit dem Haus und kennzeichnet so seine Zugehörigkeit, wie er die Umhegung rechtfertigt. Wie das Haus in den Höhenzug einschneidet und in der Hausmeisterwohnung allmählich in diesen hinübergleitet, zeigt die Abbildung auf Seite 2. Die Lücke zwischen den beiden Bauten werden später ein paar Bäume füllen. Die seitlichen Terrassen sind für den Nutzgarten ausgebildet. Hängepflanzen sollen die Futtermauern lose bedecken.

Wie Herren- und Dienerhaus in die abwärtsgleitenden Geländelinien eingreifen und sich von dem welligen Land wie auf breiter Woge tragen lassen, sehen wir auf Seite 3. Hier tritt auch das herrschaftliche Haus in seinem Kontraste zur ländlichen Bauweise charakteristisch hervor. Von der anderen Höhe schaut ein Hof herüber, der bis in die Zeit des Kaisers Max I. zurückgehen soll; jedenfalls ein Beweis, wie schon in alten Zeiten die liebliche Gegend und die reichen Seebestände zu besonderem Aufenthalte lockten. Die von hier aus sich erschließende Ostseite (Abb. S. 8) verdient in ihrer reizvollen Durchbildung besondere Beachtung. Das vergitterte Bogenfenster läßt schon von außen die Gemütlichkeit des dahinterliegenden Raumes ahnen, wie die kleineren Fenster mit ihren lustigen Läden die behagliche Nische des im größeren Fenster ausgesprochenen Raumes erhellen und beleben. Sie lassen auch erkennen, wie ihre ähnliche Durchbildung im oberen Geschoß keineswegs Türme vortäuschen will, aber doch in natürlicher Weise dieses wirkungsvolle Motiv ermöglicht. Der luftige Balkon ladet zur frohen Weitsicht ein. Der Unterbau zeigt sich als deutliche Unterkellerung, die als Autoschuppen und Einsteigehalle, als Vorratsraum und Eisbehälter dient. Der davorliegende Platz wird durch die teilweise Ummauerung zum kleinen Hof, über dem sich die Wohnräume gelassen freundlich erheben.

Nach der Straße hin (Abb. S. 6) kommt die symmetrische Anlage des Hauses zum vollen Ausdruck, den das ruhige Dach noch verstärkt. So ersteht eine maßvolle Repräsentation, der das anmutige Hausmeisterhäuschen einen asymmetrisch idyllischen Einschlag gibt. Von hier aus verstehen wir auch den Sinn des Ganzen am besten. Nicht ein Haus sollte es sein, das sich irgendwie an ländliche Formen anbiedert, sondern der geräumige Besitz des Städters mit seinen verwöhnten Wohnungsansprüchen auch auf dem Land, ja gerade auf dem Land: Licht, Luft, Bewegungsfreiheit, wohliges Sichausbreitenkönnen im Inneren und Aeußeren sollten in reichlichem Maße geboten sein. Dennoch durfte es kein Schloß werden, dessen Herr sich als mächtiger Großgrundbesitzer der Gegend fühlt; auch deshalb nicht, weil das Schloß ganz

ARCH. RICHARD RIEMERSCHMID ▫ HAUS SCHWALTEN: BLICK VON SÜDEN UND GRUNDRISSE

ERDGESCHOSZ





ARCH. RICHARD RIEMERSCHMID, PASING BEI MÜNCHEN

HAUS SCHWALTEN BEI FÜSSEN: BLICK VON SÜDWESTEN



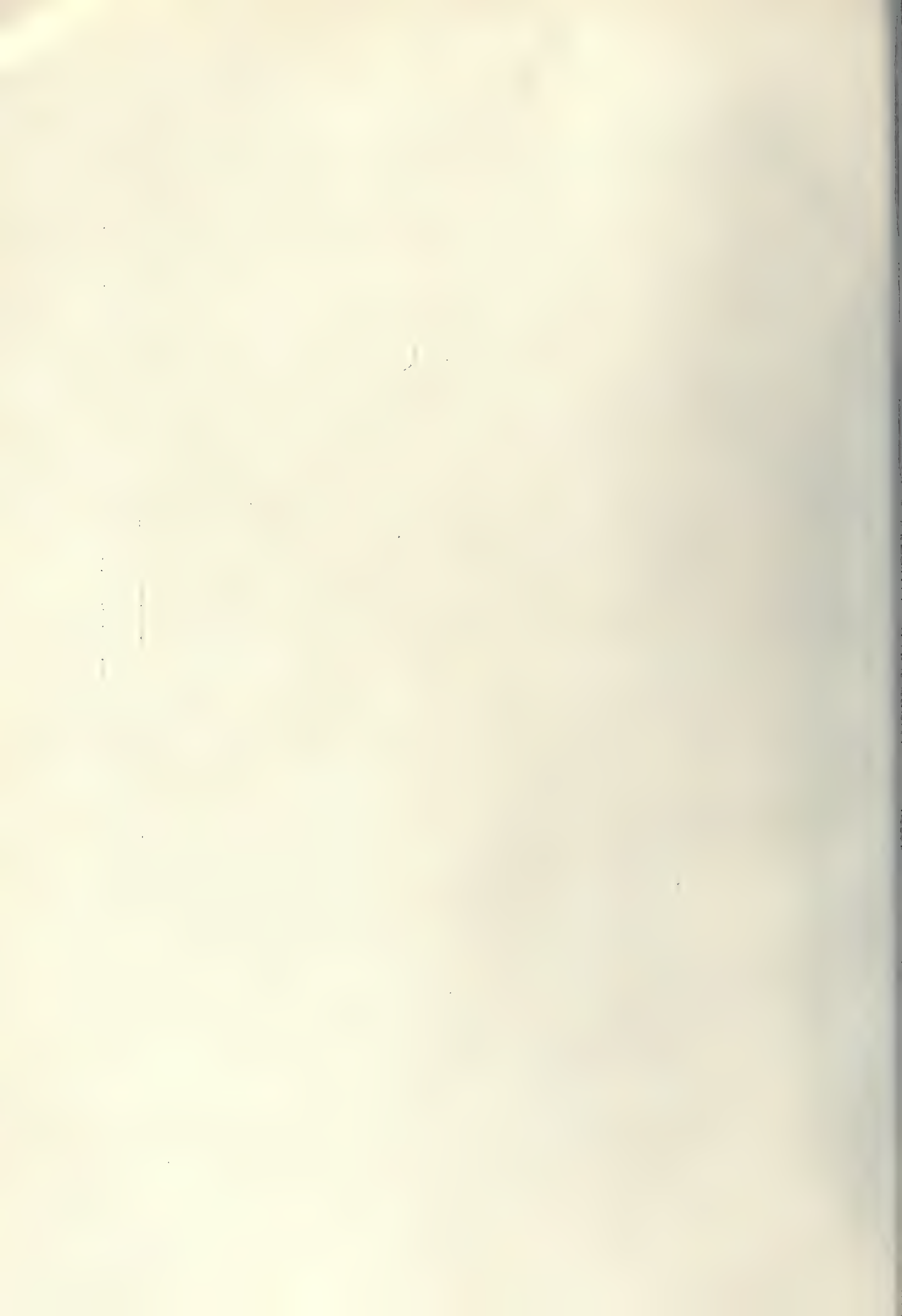
ARCH. RICHARD RIEMERSCHMID HAUS SCHWALTEN: OSTSEITE

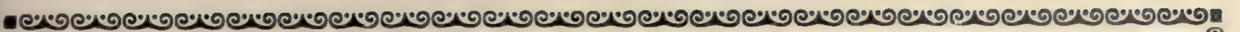
anderen Lebensbedürfnissen zu genügen hat. Es umschließt meist bedeutsame Traditionswerte und soll ein möglichst vollkommener Ersatz für die städtische Kultur sein. Haus Schwalten aber will der Landsitz eines naturfreudigen Bürgers sein, dessen ideelle Werte sein Stadthaus birgt. So erstand ein wohlgefügtes, zweckbewußtes Sondergebilde, dem der geistige Einschlag keineswegs mangelt, der sich nur diskret zurückhält.

Der klaren Außenansicht entspricht die übersichtliche Disposition des Inneren. Schon beim Eintritt gewinnt man einen lichten, geräumigen Eindruck. Rechts steigt die Treppe ins Obergeschoß, links liegt eine kleine Garderobe mit Waschgelegenheit. Geradeaus führt der Blick und Weg in die Diele (Abb. S. 10). Ein leichtes Gitterwerk schließt sie nach der Vorhalle ab, läßt aber doch von dort die ganze Fülle des Lichts ihr zukommen. Man erkennt sofort, wie die beiden zu einem Raum sich ausweiten können, wenn darnach Bedarf ist. Der an sich schon behagliche Raum wird durch die gedrungene Säule warm und schmiegsam. Der Eckplatz gewinnt daraus eine besondere Wohligkeit. Die Vorhalle ist die für eine möglichst allseitige Aussicht zubereitete Stätte, deren Fenster durch einfache Mechanik versenkbar sind. So ist an schönen Tagen die unmittelbare und doch geschützte Verbindung mit der Natur gegeben, aber auch bei kühler Witterung der Aufenthalt noch möglich. An die Diele schließt sich links ein großes Wohnzimmer, rechts das Eßzimmer. Beide berühren überaus wohltuend durch das Gefühl der Weite und Luftigkeit, ohne daß der räumliche Zusammenhang darunter leiden würde. Besonders hat es Riemerschmid wieder verstanden, das Wohnzimmer so durchzuformen, daß für die verschiedensten Bedürfnisse auch einer größeren Hausgenossenschaft liebevoll gesorgt ist. Am Fenster steht ein behaglicher Stuhl und Schreibtisch für den Vater, im Erker weitet sich ein Arbeits- und Plauderstübchen für die Mutter, dem Fenster entlang zieht eine Bank um einen großen Tisch, gegenüber sind eingebaute Stellagen und Untersätze für Bücher und manchen Hausrat. Ein behäbiger Ofen in dunkelfarbigen Fliesen erhöht den Eindruck geborgener Wohnlichkeit. Das Eßzimmer, mit schöner, dunkler Rüsterneinrichtung, hat eine bequeme Verbindung mit der Küche. An diese schließt sich das geräumige Dienstbotenzimmer. Man denkt unwillkürlich an die Leutestube großer Gehöfte. Am entgegengesetzten Ende, der Küche gegenüber, liegt das sogenannte

ARCH. RICHARD RIEMERSCHMID-PASING BEI MÜNCHEN

HAUS SCHWALTEN: PLATTFORM MIT BLICK NACH SÜDEN





ARCH. RICHARD RIEMERSCHMID, PASING   HAUS SCHWALTEN: VERGLASTER VORBAU

Winterstübl (Abb. Seite 11). Es ist wie ein trauliches Nest um den mächtigen Kachelofen herumgebaut. Die gebürstete Fichte bringt die Struktur des Holzes zu kraftvollem Ausdruck und paßt auf ihre Weise zum Ofen, dessen lustige Haube aus bemaltem Putz besteht — ein origineller Ausweg, um die teueren Bekrönungskacheln zu sparen und doch einen wirksamen Abschluß zu geben. Dies Zimmer ist so recht ein Familienwinkel, in dem man sich auch bei Sturm und Wetter als wohlgeschützter Beobachter und Genießer fühlt.

Das Obergeschoß enthält die Schlafzimmer und einen Putzraum für häusliche Verrichtungen, nebst einer Terrasse. Ueber dem Winterzimmer liegt ein Ankleideraum mit eingebauten Schränken (Abb. S. 12). Er wirkt in den grün bemalten Füllungen wie ein schmucker Vorplatz zur Altane mit ihrem prächtigen Weitblick. Nach rechts ist der Eingang in das Schlafzimmer der Eltern, daran schließt sich eine Flucht gleicher Räume für die Gäste und ihre Familien. Allen gemeinsam ist helle, luftige Geräumigkeit und der Blick in die prachtvolle Gegend. Nach Westen liegt ein köstliches Junggesellenzimmer mit alkovenartig eingebautem Bett; zwischen eingesetzten Schränken steht wie in einer Nische der Waschtisch, vor dem Fenster ein Tischchen — eine ideale Träumerbude von stiller Abgeschiedenheit. Im Dachgeschoß finden sich wohlausreichende Dienstbotenzimmer mit ähnlichen Vorteilen, wie sie die Herrschaft genießt; außerdem ist noch genügend Platz für Trockenräume vorgesehen. Das Haus ist zur Hälfte unterkellert und in der schon angedeuteten Weise verwendet. Das Nebenhaus enthält eine Waschküche und kleine Werkstatt, ein Stübchen für den Chauffeur und genügend Räume für die Familie des Hausmeisters.

Trotz der fast puritanischen Einfachheit, die Tapeten, Teppiche, Bemalung und anderes als nicht zum Stil des Ganzen passend vermeidet, entbehrt das Innere des Hauses keineswegs der künstlerischen Durchbildung und Stimmung. Die Tünchung und Anstriche sind in einem Ton und zwar meist in grün und weiß gehalten. Das verleiht dem Ganzen eine wohltuende Sauberkeit, die durch teilweise Täfelung, durchgehendes Balkenwerk, eingebaute Schränke



ARCH. RICHARD RIEMERSCHMID — HAUS SCHWALTEN: DIELE



ARCH. RICHARD RIEMERSCHMID HAUS SCHWALTEN: WINTERSTÜBL

und Sitzgelegenheiten eine patriarchalische Wärme und Gediegenheit gewinnt. Mit besonderer Liebe sind die Kachelöfen geformt und mit blanken Messingtüren versehen. Alle Möbel zeigen präzise, kraftvolle Profile, ohne jemals ins Bäuerliche zu verfallen. Entschiedene Vornehmheit kennzeichnet die Einrichtung des gastlichen Speisezimmers. Die Leuchtkörper für Gas bewähren wieder aufs neue Riemerschmids Fähigkeit, aus Zweck und Konstruktion eine eigenartige Erscheinung zu gewinnen. Bis in die Normalstücke hinein ist darauf gesehen, sorgfältige, exakte Formen zu schaffen. Wahrheit und Klarheit sind die Atmosphäre dieses Hauses; sie bilden auch den geheimen Formtrieb alles dessen, was an ihm und in ihm gestaltet wurde.

Ein besonderes Wort gebührt noch dem See (Abb. S. 4 und 5). Seine Umgebung ist durchaus in ihrer Naturhaftigkeit erhalten und nur im Landungsplatz architektonisch ausgestaltet. Da er von außen gesehen wird, rechtfertigt er eine besondere Durchbildung. Dem entspricht auch eine reiche Blumenanlage und die Absicht, hier die eine oder andere wertvolle Plastik aufzustellen. Was an Baulichkeiten notwendig war, wie eine Schiffshütte, ein Badehaus und eine Brücke zur Insel, ist aus Brettern und Stämmen gleichsam improvisiert gezimmert. Auch der Ausbau des Wasserablasses fügt sich in ähnlicher Weise, wenn auch als massiveres Gebilde, in die natürliche Umgebung ein.

So ist das Haus Schwalten der Zeuge einer gesunden, kultivierten Lebensführung, die es verstand, sich ein komfortables Heim zu bauen, ohne Großmannsucht und falschen Prunk. Dadurch erfreut es auch andere. Es wirkt gütig und anheimelnd, indem es weise das Seine gebraucht. Die adäquate Form und die künstlerische Verklärung gibt diesem Landhaus seinen typischen Wert und macht es zu einem neuen reifen Werk seines Schöpfers. Dr. J. Popp



ARCH. RICHARD RIEMERSCHMID ▫ HAUS SCHWALTEN

WANDSCHRÄNKE I. ANKLEIDERAUM U. FLIESENOFEN



JAN WYSOCKI-PASING PLAKETTE: DER TANZ

PLAKETTEN VON JAN WYSOCKI

Vor wenigen Dezennien noch warf sich der deutsche Medaillenkünstler auf alles Neue, was insbesondere von Frankreich an Produkten dieser Kunstrichtung importiert wurde. Und Lichtwark hat damals unsern Medailleuren in seiner Schrift „Die Wiedererweckung der Medaille“ mit zu großem Nachdruck die Franzosen als Vorbilder empfohlen und mit bedenklicher Uneingeschränktheit Vorzüge über Vorzüge jener Kleinreliefs als erstrebenswert bezeichnet. Kritiklos wurde von den gierigen Künstlern jede Ware als vollkommenes Vorbild angesprochen, aber im tieferen Grund nur, weil sie neu war. Das Geschmackloseste an Komposition, das Widersinnigste an Technik wurde lobhudelnd begrüßt und nachgeahmt. Mittlerweile vergingen einige Jahre. Der Andrang der ausländischen Kunst wurde vorsichtiger aufgenommen, man fing an, ruhig ans Werk zu gehen und den neu erstehenden Arbeiten ein persönliches Merkmal aufzuprägen. So mancher wollte sich nicht zum Haufen gesellen, es arbeiteten sich nun feste Persönlichkeiten heraus, deren Werke man als Offenbarungen eigenen Geistes ansehen konnte. Wenige waren es wohl, aber man konnte schon Namen nennen. Daß sich insbesondere München bedeutende Verdienste um die Entwicklung der modernen Medaille, vorzüglich der Gußmedaille — im Gegensatz zur Prägemedaille der Franzosen, welche durch das Reduktionsverfahren nur eine indirekte Wiedergabe des von der Künstlerhand geschaffenen Werkes ist —, das wird jeder, der mit einigem Interesse die Entwicklung der Medaillenkunst verfolgt hat, zugestehen müssen.

Die diesjährige XI. Internationale Kunstausstellung im Münchener Glaspalast liefert den Beweis. Unter den Arbeiten der bekannten Münchener Bildhauer und Medailleure wie Max Dasio, Hans Schwegerle, Richard Förster, Alfons Feuerle, Hans Lindl, Karl Goetz interessieren besonders die Medaillen Jan Wysockis.

Wer den Künstler in seinem Atelier in Pasing besucht, wird überrascht sein, statt Marmor und Meißel und Lehm und Gips, Farben und Bilder zu finden. Wysocki, ein gebürtiger Oberschlesier, ist von Haus aus Maler. Erst vor etwa fünf Jahren hat er sich ganz auf das Gebiet der Plastik geworfen und als Autodidakt sich herangebildet. Seinem eingehenden Studium der Renaissance verdankt er seine Technik, welche wie bei seinen vorbildlichen Meistern die denkbar einfachste ist, frei von jedem gesuchten und gewollten Raffinement. Neben den gewissermaßen äußerlichen Vorzügen tragen Wysockis Arbeiten den Charakter persönlicher Kunst.



JAN WYSOCKI PLAKETTE



Er steht nicht als Bettler vor der Natur, um ihr ein Almosen abzuringen, sondern er steht als selbständiger Schöpfer und freiwaltender Gebieter, der nach eigenen, seine Persönlichkeit ausmachenden Gesetzen schafft, über dem Stoff; er bildet, scheidet und richtet eben als Künstler. Wie in der Malerei so hat er sich auch in der Plastik zur Hauptaufgabe gestellt, die Frau, deren Reiz und Schönheit zu besingen. Für sie hat er die mannigfachsten Variationen ersonnen. Mit seltener Kraft und Innigkeit ist in der Plakette „Eros und Psyche“ das Wort Liebe in die sinnliche Anschauung plastischer Formen übertragen. Keiner Eintönigkeit, keiner Leblosigkeit verfällt er, wenn er in die Lage kommt, mehrere Glieder zu einer Kette zu fügen. Harmonie und Rhythmus kreisen in dem Bilde „Die Tanzenden“ trotz der symmetrischen Komposition. Idealität und Sentiment, die ihm seine Arbeiten diktieren, nützen ihm viel. Er will, daß seine Werke lebendig, ja leidenschaftlich sind, wie er selbst es ist, und das schlägt sicherlich nicht zu ihrem Nachteil aus. Er liebt seine Stoffe und liebt seine Werke, denn sie verkörpern seine zur Tat gewordenen Träume, ein gut Stück seines Ich. Es wäre überflüssig, hier auf die Vorzüge der einzelnen Arbeiten einzugehen, es mögen deren Abbildungen selbst zu Worte kommen.

In seinen Porträtmedaillen und -Plaketten weiß Wysocki durch eine flache Technik medaillenmäßig zu wirken. Seine Schulung an klassischen Vorbildern spricht aus der Anlage und Durchführung der drei Medaillen auf den kürzlich dahingegangenen bekannten Paläographen Henry Simonsfeld, den polnischen Bildhauer Anton Madeyski und auf Julius Lach, den Schwiegervater Wysockis. Der Künstler ist hier Psychologe. Mit strenger Sachlichkeit, durch die jedoch der große Zug nicht Schaden nimmt, ist das Charakteristische der Persönlichkeiten zum Ausdruck gebracht. Mit zu den reifsten Arbeiten gehören die Plaketten auf Max Bernhart und auf die Gemahlin des Künstlers, beide interessant durch die vorzügliche Einfügung in das gegebene Feld. Im Interesse des Künstlers sei noch auf eines hingewiesen: Wenn es Wysocki noch glückt, den richtigen Schriftductus zu finden — die Schrift in das richtige Verhältnis zum Bilde zu bringen, versteht er ja meisterhaft — so ist ihm damit die letzte Weihe zum echten Künstler der modernen deutschen Medaille erteilt.



JAN WYSOCKI ▫ GEGOSSENE PLAKETTEN

DR. M. BERNHART-München





JAN WYSOCKI-PASING

GEGOSSENE PLAKETTEN





JAN WYSOCKI-PASING PORTRÄT-PLAKETTEN

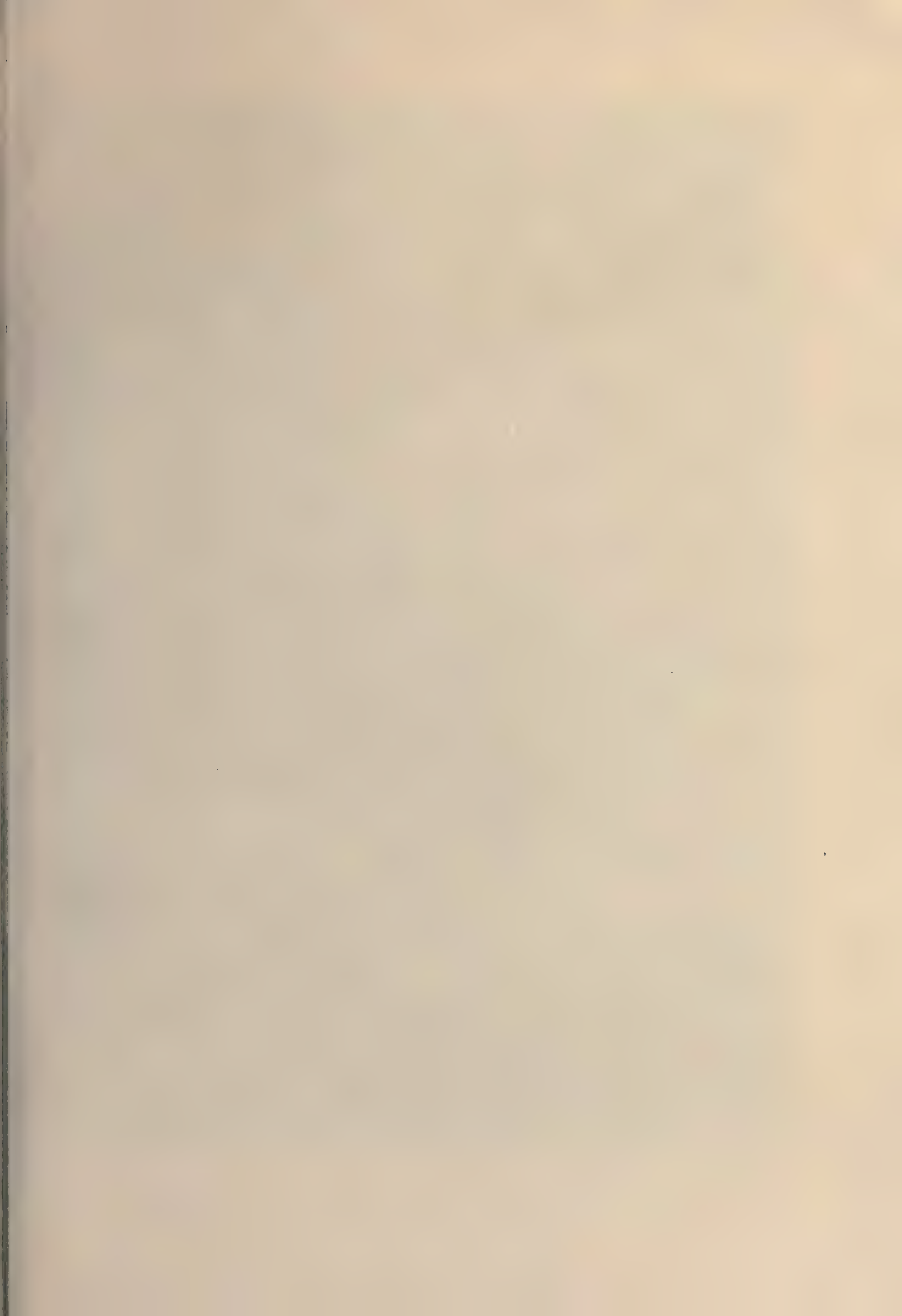
Der Gegensatz zwischen **Stilisierung** und **Naturalismus** ist nicht so kraß, wie dies gemeinhin dargestellt wird. Die Extreme liegen allerdings weit auseinander; es gibt aber auch ein Zwischengebiet, wo es schwer ist, die Grenzen, die eigentlich fließende Uebergänge sind, zu erkennen; selbst Fachleute sind nicht immer miteinander einig, ob ein Gegenstand noch als naturalistisch oder schon als stilisiert bezeichnet werden soll. Eine ungefähre Scheidewand zwischen den beiden feindlichen Gebieten bildet das **Erinnerungsbild**. Geht eine der Natur entnommene Schmuckform an Naturtreue wesentlich über das Erinnerungsbild hinaus, gibt sie auch jede zufällige Einzelheit, die sich in der allgemeinen Erinnerung abgestreift hat, peinlich genau in der Linienführung oder gar noch dazu in der Farbe wieder, dann sprechen wir von naturalistischem





Schmuck. Das Erinnerungsbild schon kennt keine restlose Uebereinstimmung eines künstlerischen Gebildes mit dem **Naturvorbild**, an Stelle des Individuellen tritt das Typische. Die stilisierende Tätigkeit arbeitet dieses durch stärkere Betonung der Hauptlinien oder Farben immer klarer heraus, führt es auf eine geläufige, konventionelle Formel zurück, ja schafft mitunter auch selbst ähnliche, für die Popularität bestimmte Formeln. Das ursprüngliche Naturmotiv wird bei Flächendarstellungen sogar dem physischen Schatten entrückt und durch übernatürliche Konturen von der Außenwelt abgeschlossen; immer mehr nähert es sich bei dieser Kondensierung einer geometrischen Form, bis wir schließlich als Endergebnis des Stilisierens ein Schmuckelement von heraldischer Strenge vor uns haben. GUSTAV E. PAZAUREK

Aus: „Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe". (Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart)





ARCH. LUDWIG HOFFMANN-BERLIN

TEILANSICHT DES MÄRCHENBRUNNENS

DER MÄRCHENBRUNNEN

Berlin hat in diesem Sommer zwei gärtnerische Anlagen von ganz verschiedener Physiognomie erhalten: den Schillerpark im hohen Norden und den Märchenbrunnen am Eingang des Friedrichshains. Zwei Anlagen, die aus so verschiedenen Welten und so verschiedenartigen Weltgefühlen heraus stammen, daß an eine Vergleichsmöglichkeit gar nicht zu zu denken ist.

Der Schillerpark ist ein Volkspark im neuen, demokratischen Sinne des zwanzigsten Jahrhunderts. Er ist mit seinen Sportplätzen, seinen Plansch- und Spielwiesen als eine hygienische und sportliche Anlage für die proletarischen Massen, die seine Ränder bevölkern, gedacht. Als eine Frucht jener Bestrebungen, die uns mit so dankenswertem agitatorischen Eifer die „wohnlichen" Parkanlagen der neuen Welt vorgeführt haben, will er ein großer, freier Aufenthaltsraum für Menschen sein, die an Raum und Tummelfreiheit bekanntlich keinen Ueberfluß haben. Der Entwurf dieser Anlage, mit der ein neuer und sehr wünschenswerter Geist in die Berliner Parkdeputation einzuziehen beginnt, stammt von dem Magdeburger FRIEDRICH BAUER, der in einem für diese reformatorischen Volksparkideen symptomatischen Wettbewerb den Preis davongetragen hat. Nach der Ausführung, die leider nicht in allen Einzelheiten diesem ersten Preisentwurf entspricht, ist zu sagen, daß die Bevölkerung des Berliner Nordens mit diesem Schillerpark eine Anlage erhalten hat, in der sie sich schon nach wenigen Wochen wohnlich einzurichten wußte. Die Kinder, die in den meisten Fällen nicht einmal Schuhe und Strümpfe auszuziehen brauchen, haben mit Begeisterung von dem Planschbecken Besitz ergriffen; die kleinen und großen Spielplätze, die geschickt als Raumkompartimente zwischen den Bäumen und die Hauptalleen entlang verteilt worden sind, wimmeln von einem buddelndem Nachwuchs, über die Sportplätze fliegt der Fußball, die großen Wiesen sind bevölkert und belagert mit allem, was so eine nördliche Berliner Mietkaserne an Menschen umfaßt, und der Einzige,



ARCH. LUDWIG HOFFMANN ▫ EINGANGSTOR ZUM MÄRCHENBRUNNEN ▫ PLASTIKEN VON JOSEF RAUCH-BERLIN



ARCH. LUDWIG HOFFMANN-BERLIN — DER MÄRCHENBRUNNEN: BLICK VOM EINGANG

der dieses große Vergnügen nicht teilt, ist vielleicht der Parkwächter, für den es hier nichts zu verbieten gibt. Es ist weiter zu sagen, daß für ein solches Wohnen im Freien in diesem Schillerpark eine annehmbare Form gefunden worden ist, daß über diese ehemalige Sandwüste ein architektonischer Geist gekommen ist, der, abgesehen von einer martialischen Befestigung der wandernden Rehberge, klug und vernünftig zu disponieren wußte.

Der Märchenbrunnen im Friedrichshain, wohl die schönste und ausgereifteste Schöpfung des Berliner Stadtbaumeisters LUDWIG HOFFMANN, will anders angesehen werden. Er ist nicht in diesem Sinne 20. Jahrhundert. Er wird, wenn er die Tage der Aktualität einmal hinter sich haben wird, wahrscheinlich in nicht geringerem Grade populär sein. Auch er ist von einer arbeitenden Bevölkerung mit einem beispiellosen Enthusiasmus aufgenommen worden, und doch ist kein Zweifel, daß hier ein höchst kultivierter, aristokratischer Instinkt sich ausgewirkt hat, der mit seiner großen romantischen Schönheit die Sinne der Massen umfangen hat. Man denkt bei dem ersten Schritt in diese Hoffmannsche Schöpfung an die bezaubernde Geste italischer Renaissance-Anlagen, denkt an den Wohllaut süddeutscher Barocke, und zwischen dem Puttenwerk in den Laubgängen des Würzburger Schloßgartens ist das Lebensgefühl, das angeregt wird, kaum ein anderes als vor den Märchenallegorien IGNATIUS TASCHNERS. Es ist ein Traum von ferner, ehemals wirklicher Schöne, ist selbst fast ein unbegreiflicher Märchenspuk, der Groß wie Klein verzückt und begeistert. Mag sein, daß dieses phantastisch Erregende auch auf einem anderen Wege hätte erreicht werden können; aber es ist nicht zu bestreiten, daß dieser Märchenbrunnen, so wie er ist, auch in dem ganz modernen Großstädter und dem höchst fortgeschrittenen Großstadtkind alle die Empfindungen strömen macht, die die deutschen Hausmärchen der Brüder Grimm selbst wecken.

Die Anlage arbeitet mit all den Mitteln, die die große Gartenkunst des Barocks aufs Raffinierteste entwickelt hat. Es war ein spitzwinkelig zulaufender Zipfel, in den eine große Grünanlage ausläuft, aufzumachen. Vorn in den Winkel legte Hoffmann ein niedrig gehaltenes Tor, das rechts und links von Baum- und Buschwerk umpflanzt ist (Abb. S. 17). Ein Weg, der sich noch verjüngt und mit niedrigen Stufen (wie für trippelnde Kinderfüßchen gebaut) leicht ansteigt (Abb. siehe oben),



ARCH. LUDWIG HOFFMANN-BERLIN

TEILANSICHT DES MÄRCHENBRUNNENS



ARCH. LUDWIG HOFFMANN ▫ DER MÄRCHENBRUNNEN IM FRIEDRICHSHAIN ZU BERLIN



MÄRCHENGRUPPEN VON IGNATIUS TASCHNER ▪ TIERFIGUREN AUF DER BRÜSTUNG VON JOSEF RAUCH



IGNATIUS TASCHNER-BERLIN　　SCHNEEWITTCHEN MIT DEN SIEBEN ZWERGEN





DER GESTIEFELTE KATER — IGNATIUS TASCHNER-BERLIN — HANS IM GLÜCK

ergießt sich plötzlich in einen weiträumigen Platz, auf dem wie eine Ueberraschung einem das Brunnenbecken mit seinen mannigfaltigen Wasserkünsten, mit seinen sprudelnden Quellen, seinen speienden Fröschen, seinen plätschernden Urnen entgegenrauscht (Abb. S. 20 u. 21). Den Abschluß macht eine durchbrochene Säulenarchitektur, durch die sich ein Blick in ein neues Spektakulum öffnet, in ein umhegtes Rondell mit einer hoch aufschäumenden Fontäne. Ueberall ist, wie man sieht, mit den Illusionskünsten des Barock gearbeitet. Das Gelände um das große Brunnenbecken weitet sich in der Richtung der Tore. Die Architekturmasse scheint die Hecken auseinanderbiegen zu wollen, sie wächst für das Empfinden, wird größer und gewaltiger und wird zu einer mächtigen Kulisse für das leichte Spiel der Wasser in dem Becken, dem sie Halt und Abschluß bietet. Die Wasserfläche ist durch ein Kaskadensystem und durch einen Einzug an der Mittelachse ins Heitere, Tändelnde aufgelöst. Seine Breitflächigkeit, die im Effekt wiederum auf die Architektur gedrückt hätte, ist mit den Mitteln gemildert worden, die dem Wasser das für die Kinder anziehende Element: die mannigfaltige Bewegung geben. Am Rand nun, auch den Patschhändchen greifbar nahe, stehen die Märchengruppen: das Schneewittchen mit den sieben Zwergen, das Rotkäppchen mit dem Wolf, der gestiefelte Kater, Dornröschen, Aschenbrödel und wie sie alle heißen.

Jenseits der Säulenarchitektur, die reizvolle Durchblicke mancherlei Art bietet, öffnet sich ein großes Rondell mit einem Rundbecken, dessen flach gehaltener Rand von vier Puttengruppen besetzt ist. Die doppelte Anzahl Steingruppen von Georg Wrba, ergötzliche und verdrießliche Szenen aus dem Kinderleben (Abb. S. 28), sind hineingedrückt in den von der geschorenen Hecke gezogenen Kreis. Ein paar Kästen mit roten Blüten auf gleich hohen Postamenten geben noch einen farbigen Akzent in diese bei aller Liebenswürdigkeit gestrenge Gestaltung. Ein zweites Tor, flankiert von ein paar Rauchschen Tiergruppen, öffnet sich von hier in den eigentlichen Friedrichshain, in dem gleich vor dem Brunnen und als eine Art selbstverständlicher Ergänzung noch ein Sandspielplatz angelegt werden mußte.



IGNATIUS TASCHNER — HÄNSEL

Seitlich von den großen Straßenzügen, die sich am Eingang der Anlage schneiden, sind noch Zugänge geschaffen worden, die dem Architekten die Möglichkeit gaben, das alte Irrgang-Motiv auf eine hübsche Art aufzugreifen. Es gäbe für dieses Aufgreifen für diejenigen, die danach fragen, auch eine sachliche Begründung. Es waren nämlich erhebliche Terrainunterschiede zu überwinden; die eine der beiden Straßen liegt über, die andere unter dem Niveau der Brunnenanlage. So wurden einmal treppauf, einmal treppab gekreuzte Heckenwege angelegt, die beherrscht werden von je einer Riesenherme, die die martialischen Personen der Märchenwelt, den Menschenfresser, den grimmigen Rübezahl, die Frau Holle darzustellen haben. Zu den mannigfachen Reizen dieses Brunnens kommt so noch eine Erinnerung an die intimen Heckenräumlichkeiten des Rokoko — eine delikate und höchst ansprechende Erinnerung.

Das ist hier allenthalben zu fühlen, wie die Künstler, die diese herzliche Schönheit schufen, in ihr Werk und ihre Sache verliebt waren. Man spürt geradezu, welche Wonnen sie bei dieser Aufgabe gekostet, welche Freude es jedem von ihnen, dem Architekten, dem Gärtner wie den Bildhauern machte, immer Neues, immer Köstlicheres für Kinderaugen hervorzuzaubern. Es zeigt sich jene echte Herzensfreude des Schaffenden, die die Phantasie eines Richter, eines Slevogt oder des Bilderbuchzeichners Menzel befeuerte, und ohne die es weder eine große Kunst, noch eine Kinderkunst zu geben vermag. Es hat etwas Rührendes, ergraute Menschen — Hoffmann ist doch schon ein Sechziger! — so ganz an das Begehren der Kinder hingegeben zu sehen, und diese wundersame Menschlichkeit, die sich hier an all und jedem enthüllt, ist vielleicht das Ergreifendste, das am meisten Bestechende an dieser so wohlgeratenen Schöpfung.

Diese Liebe zu dem Werk zeigt sich in einer allseitigen Hingebung an die Aufgabe, die heute, wo alles schnellfertig abgehaspelt zu werden pflegt, etwas Beispielloses hat. Nicht nur Hoffmann, der ja mit einem sublimen Geschmack und feinfühligen Händen so viel Harmonie zu erreichen versteht, sondern auch die drei Bildhauer, die von ihm zugezogen worden sind, waren so von ihrer Sache erfüllt. Es hätte, wie zu bedenken gilt, hier eine Siegesallee für Kinder entstehen können — vielleicht mag solch Gelüst sogar die Triebfeder für ein Eingreifen gewesen sein, das in den Werdetagen dieses Märchenbrunnens zu einem heftigen



IGNATIUS TASCHNER GRETEL

Konflikt geführt hatte — und es entstand dieses delikate Werk, das an Noblesse nicht seinesgleichen hat unter all dem, was von deutschen Kommunen in dem letzten Jahrzehnt angeregt worden ist.

Es ist zu beachten, mit welch einem beispiellosen Instinkt der Bildhauer Josef Rauch sich einzufühlen wußte in die Hoffmannsche Architektur, als ihm der Auftrag wurde, die Säulenanlage mit Tierfiguren abzuschließen. Diese Hirsche, die über den Toren gelagert sind, diese Löwen, diese Fische und Krebse in den Gesimsfriesen, diese Muscheln, die die Kapitäle erfüllen, scheinen aus der Architektur herauszuwachsen, als ob beides von ein und derselben Hand geformt wäre, als ob nicht ein Bildhauer und ein Baumeister der Jetztzeit, sondern ein Geist der Renaissance Architektonisches und Plastisches auf einmal bewältigt habe. Selten sind zwei Temperamente so harmonisch aufgegangen, und selten ist eine Architekturplastik entstanden, die so durch und für die ihr zugehörige Architektur lebt. Es ist des weiteren zu beachten, mit welcher Ueberlegenheit Wrba bei der Gestaltung seiner Riesenhermen den Gedanken des jardino secreto aufgriff, wie er schon in der etwas robusten, aphoristischen Modellierung der Figuren das riesenhaft Uebermenschliche sinnfällig gemacht hat, und wie leicht und frei er wieder bei den ergötzlichen Kindergruppen sich zu geben wußte. Und nur mit Begeisterung ist zu reden von den vielen, entzückenden Märchenfiguren, die Taschner den Kindern zur Freude geschaffen hat. Da sind sie alle, die vertrauten Gestalten, das Rotkäppchen, das Schneewittchen, die sieben Raben und der gestiefelte Kater, alle durchgebildet mit jenem Sinn für Wirklichkeit, nach der das Kind verlangt, und doch alle auch untertan einer höheren Stilidee, die sie feineren Sinnen sympathisch macht. Wer süddeutsche Barockgruppen kennt, weiß, welch Formideal dem Bildhauer vorschwebte, der sich als kluger Former und launiger Erfinder trefflich bewährt hat. Taschner hat sich scheinbar gar nicht genug tun können in der Charakterisierung der einzelnen Gestalten. Immer fällt ihm noch ein kleiner Zug ein, der das Entzücken der Kinder ausmachen könnte, immer gibt er wie ein wirklicher Märchenerfinder der Phantasie, die hier erregt werden soll, noch neue Nahrung. Mit dem verwunschenen Dornröschen (Abb. S. 26) läßt er ein Kätzchen den langen Schlaf tun oder gibt ihm auf den Schoß noch ein zotteliges Pudelhündchen, das entdeckt zu haben die kleinen Herrschaften stolz und begeistert

BRÜDERCHEN UND SCHWESTERCHEN



ASCHENPUTTEL



DIE SIEBEN RABEN



DORNROSCHEN

IGNATIUS TASCHNER ▪ GRUPPEN VOM MÄRCHENBRUNNEN IN BERLIN



IGNATIUS TASCHNER ROTKÄPPCHEN



GEORG WRBA-DRESDEN KINDERGRUPPEN

machen wird. Die sieben Zwerge des Schneewittchen (Abb. S. 22) sind unter seinen Händen zu einer gar ausgelassenen Gesellschaft geworden. Das tummelt sich um das Prinzeßchen herum, klettert ihm auf den Schoß, verkriecht sich in seine Rockfalten, und ein ganz schlimmer Bursche, der hinten unter der Stuhllehne seinen Platz gefunden hat, wagt es sogar, ganz frech die Zunge 'rauszustrecken.... Kein Wunder, wenn das alles bei den Kindern, für die es gedacht ist, begeisterte Aufnahme gefunden hat, wenn die winzigen Patschhändchen trotz eines grimmigen Wächters den bärtigen Gnomen, das niedliche Kätzchen, die Raben und die Täubchen zu streicheln begehren, wie ja auch die Kinder aus dem Gaulschen Entenbrunnen in Charlottenburg schon den „Streichelbrunnen" gemacht haben. Schon jetzt zeugt so mancher schwarze Fingerabdruck auf dem Weiß des Euviller Kalksteins von dieser Begeisterung und setzt eine Patina an, die besser als alles zeigt, daß hier der rechte Ton getroffen wurde.



Und nun im Hinblick auf den Schillerpark, auf die moderne, hygienische und brauchbare Anlage, die soziale Seite. Ist es nichts, wenn vielen Kindern das Herz aufgeht und das Märchenhafte, das Verwunschene ihr Gemüt zu erfassen beginnt? Ist es wirklich nichts, wenn diesen armen Geschöpfen, die nie ein Bilderbuch in die Finger bekommen, denen eine in der Tagesfron abgehetzte Mutter vielleicht nie ein Märchen erzählen mag, nahe ihrem Spielplatz durch den Gemeinsinn der Bürgerschaft ein unerschöpfliches, ihnen gehöriges steinernes Bilderbuch erhalten haben, das sie mit Begeisterung lesen werden? Und vielleicht ist auch das nicht unwichtig, daß in den Berliner Mietkasernen, die riesengroß und dräuend auch diesen Friedrichshain umklammern, wieder geträumt wird von jenen liebenswerten Gestalten, die unser aller Jugend hold umgaukelten. PAUL WESTHEIM



ARCH. LUDWIG HOFFMANN-BERLIN ▫ RUNDES BRUNNENBECKEN IM FRIEDRICHSHAIN ▫ KINDERGRUPPEN VON GEORG WRBA-DRESDEN





ARCH. OSWIN HEMPEL-DRESDEN ▫ ▪ ▫ DAS DRESDNER HAUS AUF DER BAUFACH-AUSSTELLUNG IN LEIPZIG

DAS DRESDNER HAUS AUF DER INTERNATIONALEN BAUFACH-AUSSTELLUNG LEIPZIG 1913

Dem kosmopolitischen Ehrgeiz, der die Leipziger dazu trieb, ihre Architekturschau unter der Flagge einer Weltausstellung des gesamten Bauwesens hinaussegeln zu lassen, muß es angesichts des fertigen Werkes etwas unbehaglich zumute werden. Zwar Programme sind heutzutage allgemein dazu da, auf dem Papier zu leben und zu sterben. Aber das sächsische Klein-Paris hätte besser daran getan, die Grenzen seines Unternehmens von vornherein etwas enger zu ziehen, und der Vergleich mit internationalen Veranstaltungen wirklich großen Stiles, wie die in vielen Punkten als Ideal voranschwebende Dresdner Hygieneausstellung, war nicht herauszufordern. So muß man es erleben, daß die geschlossene Repräsentation der fremden Staaten, die dort so monumental in Szene trat, völlig ausbleibt, und neben Sachsen, dem Gastgeber, und Oesterreich nur eine einzige Stadt ihr Schaffen in selbstständigem Rahmen vorführt: Dresden.

Zur Linken der breiten Straße, die als Querachse des Ausstellungsgebietes doch infolge ihrer Verbindung mit dem Hauptzufahrtsweg den stärksten Verkehr aufweist, dicht nach ihrer Kreuzung mit der Straße des 18. Oktober haben die Dresdner ihr Haus erbaut. Wie schon vor sieben Jahren auf der denkwürdigen Kunstgewerbe-Ausstellung in Sachsens Hauptstadt selbst, trägt auch dies Heim der Dresdner Kunst um seine feinen Glieder den unsichtbaren Mantel einer Tradition, die ihre künstlerischen Wirkungen von der sachlichen Strenge wie von dem schnellwirkenden Scheinprunk der neuzeitlichen Ausstellungsarchitektur gleich deutlich fernhält. Hatte damals Wilhelm Kreis sein Chalet über einer halbkreisförmig vertieften Gartenanlage in Hufeisenform als Gruppenbau gegliedert, so strebt Oswin Hempel mit Geschick der aristokratischen und heiter-geselligen Grazie nach, die ein pavillonartig geschlossenes Lustschlößchen in einem Garten des 18. Jahrhunderts atmet. Der rechteckige Bau mit seinem Mansardendach öffnet sich mit fünf stattlichen Türen in einem Halbrund nach dem gradlinig eingeteilten Gartenparterre. Straff kannelierte Pfeiler tragen das Gesims; über ihm erhebt sich im Mittelbau eine Attika, deren fünf Rundfenster den klassizistischen Grundton vernehmlich umstimmen. Ein offenes Rundtempelchen, von gleichfalls kannelierten Pfeilern getragen, krönt das Dach. Und es fällt nicht



ARCH. OSWIN HEMPEL UND GARTENINGENIEUR W. RÖHNICK ▪ GARTEN MIT PERGOLA

schwer, sein Inneres im Geiste mit einer Schar verbindlich und lustig konversierender Damen und Kavaliere zu bevölkern, deren farbige Röcke und Roben auf die Gesellschaft in den Gängen des Gartens herniederglänzen. Feinster Elbsandstein in zwei Tönen, von denen der an den struktiv betonten Teilen ein goldiges Gelb zeigt, ist auch das Material der in leiser Rundung an die Front geschobenen Seitenmauern, die den gepflasterten Vorplatz abgrenzen. Zwei schlanke Säulen mit Kompositkapitellen tragen leicht die Last urnenartiger Steingebilde, von denen das Wappen der Stadt herabschaut. Die elegante Verneigung vor den Schatten des ancien régime, die auch in der Dekorierung des Gartens mit steinernen Vasen zu empfinden ist, erscheint in dem Werk des Dresdner Architekten nicht wie eine angelernte Geste, sondern als der natürliche Ausdruck eines kultivierten formalen Verstandes, der auch das scheinbar Konventionelle neu und bedeutsam zu begreifen weiß.

Das Sonnenlicht zwingt uns, die Pergola und den Garten zu verlassen, und gar verlockend rauscht ein Brunnen aus dem Innern des Schlößchens. Der runde, in einem weißen Kuppelgewölbe geschlossene Raum, den wir betreten, ist vollständig mit Kacheln in grauen, blauen, grünen und mattweißen Tönen verkleidet. Das Pilastermotiv der äußeren Rundung kehrt hier in bereicherter Gestalt wieder; den Seitentüren der Außenseite aber entsprechen halbrunde Nischen, den Kreisfenstern reliefierte Platten mit den bewegten Linien von Tanzgruppen nackter Kinder. Das schöne und edle Material ist auch in dem kräftig profilierten Brunnen gut zur Geltung gebracht, aber es ist ein wenig zu viel des Guten dabei getan. Die Wände der Rotunde würden bei sparsamerer Verwendung des Steinzeugs noch einheitlicher wirken; auch stimmt der Kronleuchter in der funkelnden Pracht seines Kristallgehänges nicht zu der glatten Decke, wie überhaupt zu dem Charakter der Durchgangs- und Eintrittshalle. PAUL RÖSSLER, der mit OSWIN HEMPEL gemeinsam diesen Raum entworfen, für dessen technische Herstellung Villeroy & Boch, Dresden, die ehrenvolle Verantwortung tragen, hat auch die farbige Dekoration der Mittelhalle geschaffen. Hier prägt sich das Provisorische des Ausstellungswesens in der offenliegenden Holzkonstruktion des Daches unbefangen aus. Zwei



ARCH. OSWIN HEMPEL ▫ ▫ DAS DRESDNER HAUS ▫ ▫ MARMORFIGUREN VON BILDHAUER SELMAR WERNER

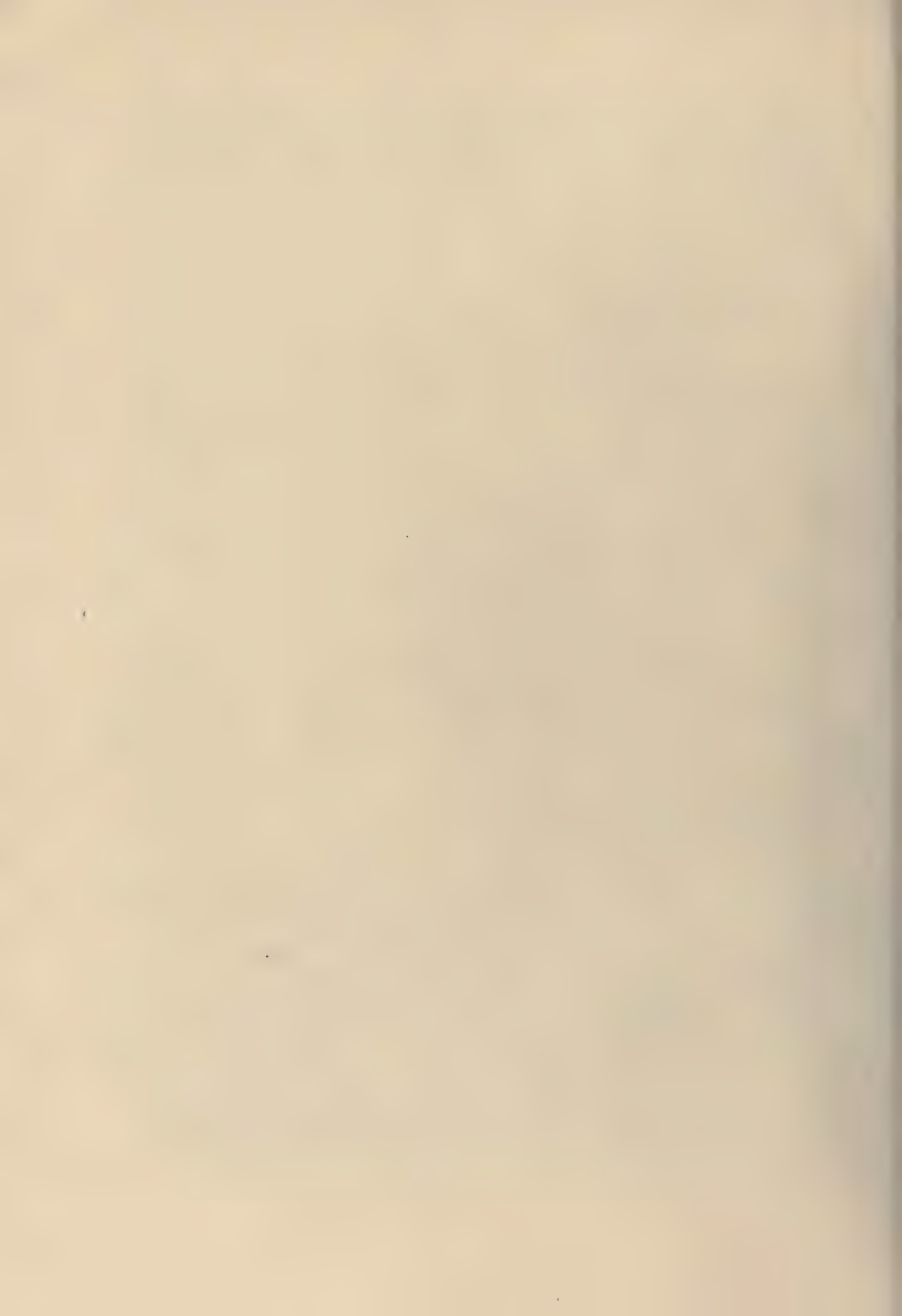


ARCH. OSWIN HEMPEL ▫ DAS DRESDNER HAUS: TEILANSICHT DER GARTENSEITE (VGL. SEITE 33)

Monumentalgemälde, von PAUL PERKS und RÖSSLER selbst, schmücken die Stirnwände. In zahlreichen Rissen, Plänen und Zeichnungen legen die Bauämter der Stadt Dresden hier von ihrem Wirken Rechenschaft ab. Geschaffenes und Werdendes beweist im Bilde, wie kühn und kraftvoll der Aufschwung in dem von der Kommune abhängigen Sichformen des neuen Gesamtbildes der Stadt ist. — In der Mittelaxe sich anschließend, zeigt ein weiterer Saal die Tätigkeit der Dresdner Baukünstler: man begegnet da manchem Entwurf, der bei aller individuellen Bedeutung nicht Wirklichkeit werden durfte, mancher Arbeit, die außerhalb der Stadt selbst die Tüchtigkeit der einheimischen Meister verkündet. Ein Raum für kirchliche Kunst bringt Glasfenster, Entwürfe von farbig neu durchgebildeten Innenräumen und zahlreiche Perspektiven und Pläne. Neben dieser hohen und höchsten Kunstübung aber



ARCH. OSWIN HEMPEL UND GARTENINGENIEUR W. RÖHNICK-DRESDEN ▫ DAS DRESDNER HAUS ▫ DEKORATIVE VASE VON KARL GROSZ-DRESDEN
Internationale Baufach-Ausstellung Leipzig 1913





ORNAMENTALE PLASTIK AM EINGANG DES DRESDNER HAUSES VON BILDHAUER KARL GROSZ UND SEINEN SCHÜLERN

braucht sich auch das Handwerk nicht zu verstecken. Farbenfrische Stickereien von EMMY HOTTENROTH, die schönen männlichen Messing-Treibarbeiten von GEORG MENDELSSOHN, lustige Töpfereien von FEUERRIEGEL, silberne Krüge und Schalen von GROSZ, Leuchter von A. SONNENSCHEIN, zierliche Möbel in goldig flimmerndem Birkenholz von DINGER, auch Frauenschmuck, holzgeschnitzte Volkstypen, Bronzen alter und neuerer Zeit, Porzellane und Spitzen, sind geschickt zu einem Bilde vereinigt, das auch dem flüchtigen Betrachter die Vielseitigkeit der kunsthandwerklichen Produktion deutlich vor Augen führt.

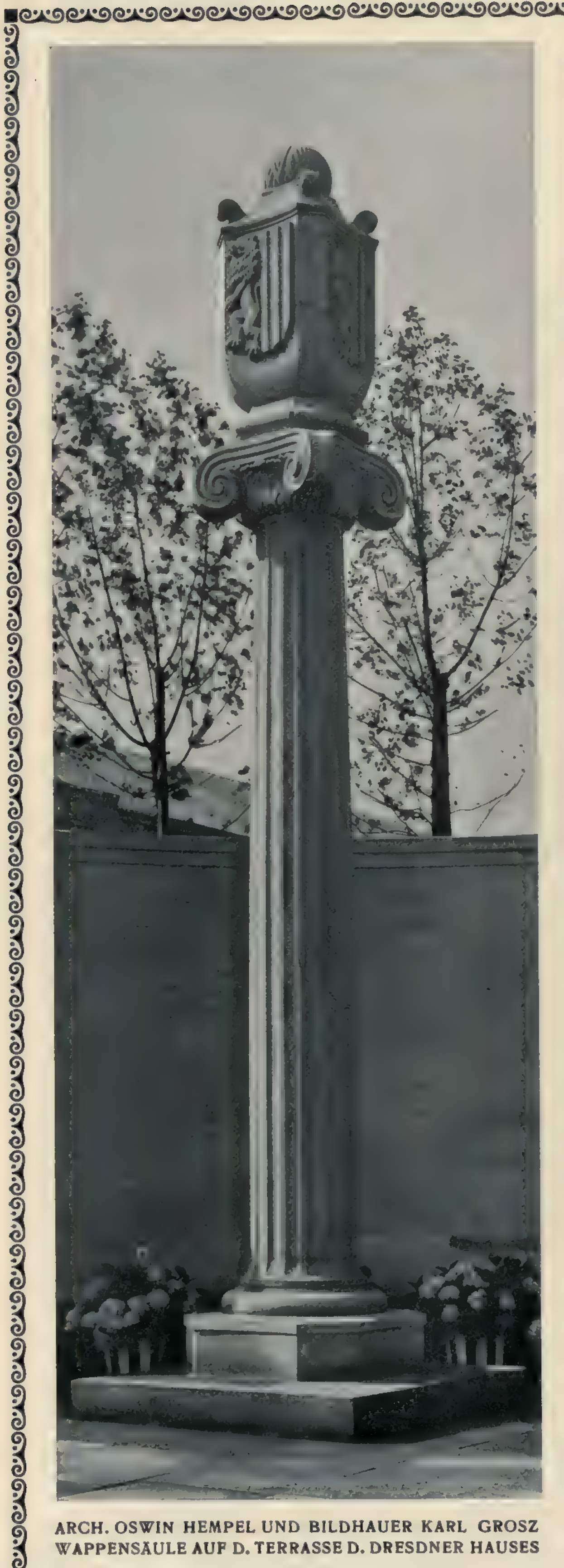
Die Reihe der Zimmer eröffnet ein Speisesaal von OSWIN HEMPEL, ein heller und festlich gestimmter Raum, dessen drei bis zur Decke reichende Fenster das alte feine Motiv des ebenerdigen Eßzimmers mit direktem Anschluß an den Garten anschlagen. Schwere, mit reicher Schnitzerei geschmückte Möbel aus geräucherter Eiche heben sich kräftig von der weißgestrichenen Boisserie ab, die Wand darüber ist mit einem schwarz-weiß gemusterten Damast bespannt, während die grünen Vorhänge und der in stumpfen, violetten und grünen Tönen gehaltene Teppich gleichsam die Stimmung der freien Natur im Innenraum farbig wiederaufnehmen. Ein kleines Arbeits-Zimmer von WILLY MEYER enthält Schreibtisch und Schrank aus dunklem Mahagoni; der Ton der samtbraunen Wandbespannung ist etwas zu leblos ausgefallen. Einen Mangel an farbiger Ruhe verrät das Wohnzimmer von PAUL BENDER: das flackerige Muster der Nußbaum-Maserung, das unerträgliche Barock der wuchtigen Stuckdecke, das leuchtende Gelb des Pavonazzo-Kamins, die derben figuralen Kachelmuster seines Aufsatzes, die überüppige, versilberte Leuchterkrone — ein Ragout artistisch erklügelter Einzeleffekte ohne klare Raum- und Tondisposition. Ein Beispiel der Raumkunst, die mit Ellbogen um sich stößt und Purzel-

bäume schlägt, um aufzufallen. Ueberall drängt sich das Ausstellungsmäßige, Ueberhitzte vor, und das Publikum kehrt sich mit scheuem Staunen von diesem vielstimmigen Konzert von Blech- und Schlaginstrumenten ab, um die Anspruchslosigkeit des eigenen Heims mit reuigen Empfindungen neu zu schätzen.

Ein Herrenzimmer in Mahagoni von dem Dresdner MARTIN PIETZSCH leitet über zu einer Gruppe von Räumen, die man in ihrer Gesamtheit etwa als Wohnung eines kunstliebenden Aestheten bezeichnen könnte, wobei nur das Schlafzimmer vermißt wird. GEORG VON MAYENBURG ist ihr Schöpfer. Toilettenraum und Bad sind von bestechender Eleganz, ein runder Bibliothekraum in Eiche mit Kuppelgewölbe ernsthaft und zurückhaltend. Aber in dem Salon stürzt wieder eine volle Kaskade von farbigen Keckheiten über uns her: rokokozierlich geschweifte Möbel aus Kirschholz prahlen in Bezügen von schwarzblau gestreifter und hellgeblümter Seide, gemalte Leisten in Schwarz und Gold teilen die scharf grüne Wand, goldene Akzente funkeln von der stuckierten Voute, rot fällt das Licht durch den Seidenschirm der steifen Krone. Der in Violett und nußbraunen Tönen gehaltene Nebenraum dürfte, bei richtiger Belichtung, den Reiz echter Behaglichkeit weit müheloser ausströmen.

Wenn das Dresdner Haus sowohl durch die edle Einfachheit seines Umrisses, wie auch durch die organische Schönheit seines Baustoffes sich einen bevorzugten Platz in dem Beton- und Verputzreich der Ausstellungsstadt im Schatten des Völkerschlachtdenkmals hat erobern können, so ist das neben der schöpferischen Tüchtigkeit seines Baumeisters der opferbereiten Energie zu danken, mit der die sächsische Elbsandsteinindustrie, besonders die der Cottaer Steinbrüche, sich in den Dienst der repräsentativen Forderungen gestellt hat. Die atmosphärische Chemie der modernen Großstadt hat über dieses Material den Stab gebrochen; der Muschelkalk tritt seine Erbschaft bei den monumentalen Aufgaben der Gegenwart an, soweit nicht der Beton seine Gigantenfaust nach ihnen ausgestreckt hat. Wenn je vor architektonischen Leistungen, die der Forderung des Tages zu genügen haben, der Wunsch berechtigt war, ihnen nach dem Abbruch ihres derzeitigen Schauplatzes eine Auferstehung als bleibendes Denkmal künstlerischer Gemeinschaftsarbeit zu gewähren, so ist er es vor diesem Bau. Ihm Worte zu verleihen betrachtet der Chronist am Schluß als eine Pflicht, die nicht schnellem Lokalpatriotismus, sondern ruhigem Ueberlegen und Urteil entspringt.

ERICH HAENEL



ARCH. OSWIN HEMPEL UND BILDHAUER KARL GROSZ
WAPPENSÄULE AUF D. TERRASSE D. DRESDNER HAUSES

ARCH. OSWIN HEMPEL UND MALER PAUL RÖSZLER ▫ REPRÄSENTATIONSRAUM IM DRESDNER HAUS (VGL. S. 37)
ORNAMENTALE PLASTIK VON DÖLL UND STELLMACHER, DRESDEN



ARCH. OSWIN HEMPEL UND PAUL RÖSZLER ◘ REPRÄSENTATIONSRAUM DES DRESDNER HAUSES
ORNAMENTALE PLASTIK VON DÖLL UND STELLMACHER, DRESDEN
Ausführung der keramischen Wandverkleidung und des Mosaikfußbodens: Villeroy & Boch, Mettlach



ARCH. OSWIN HEMPEL UND MALER PAUL RÖSZLER ▫ REPRÄSENTATIONSRAUM DES DRESDNER HAUSES
ORNAMENTALE PLASTIK VON DÖLL UND STELLMACHER, DRESDEN
Ausführung der keramischen Wandverkleidung und des Brunnens: Villeroy & Boch, Mettlach



ARCH. OSWIN HEMPEL UND MALER PAUL RÖSZLER DIE AUSSTELLUNGSHALLE DER STADT DRESDEN
DEKORATIVES GEMÄLDE VON PAUL PERKS, DRESDEN
Entwurf und Ausführung der Binderkonstruktion: Hofzimmermeister Ernst Noack, Dresden



ARCH. GEORG H. VON MAYENBURG-DRESDEN — ECKEN DES BIBLIOTHEKZIMMERS IM DRESDNER HAUS
Ausführung der Möbel und Schnitzereien: Heinrich Fickler, Kunsttischlerei, Hainsberg-Dresden
des Beleuchtungskörpers: Kronleuchterfabrik Julius Schädlich, Dresden

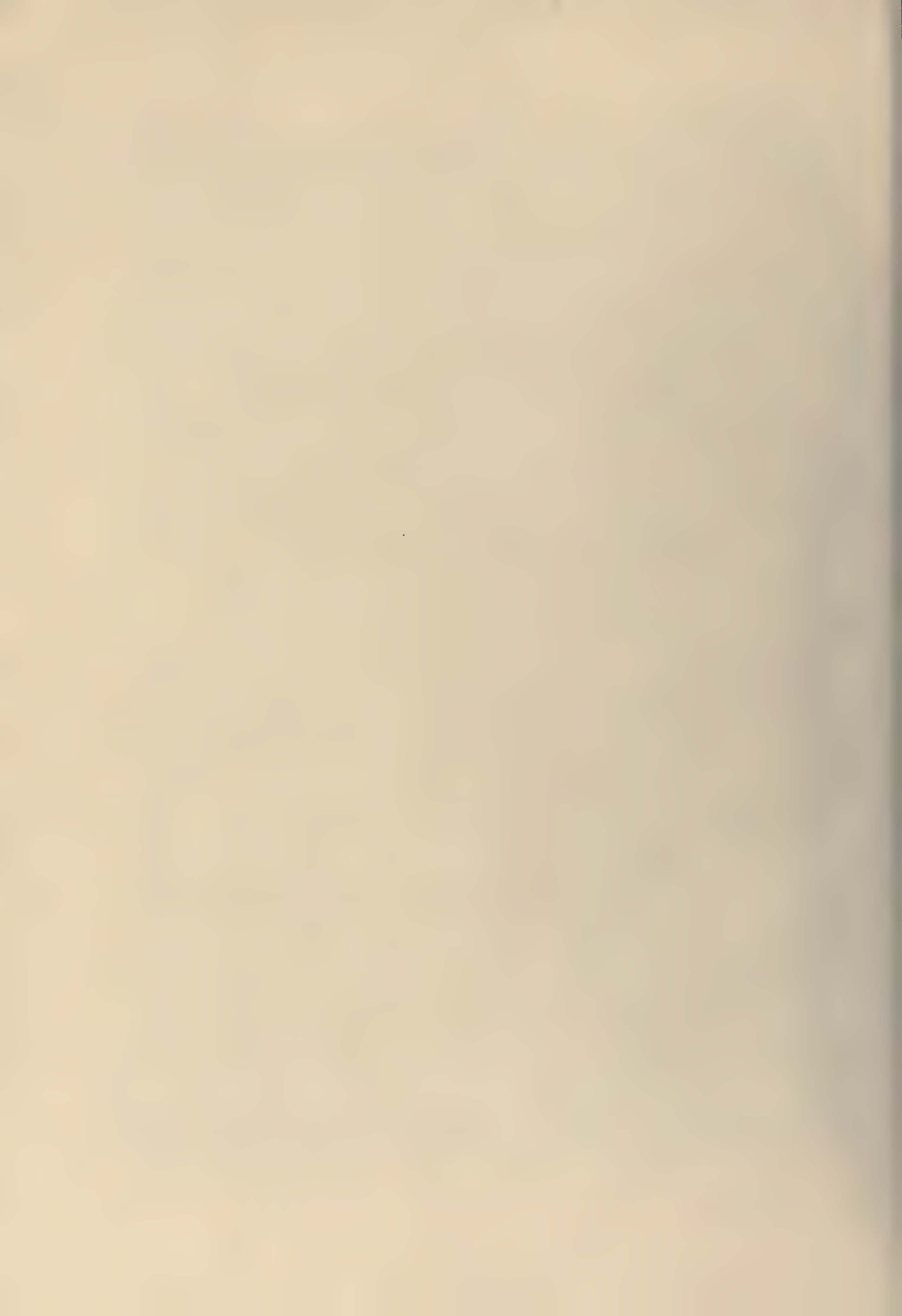
ARCH. OSWIN HEMPEL-DRESDEN SPEISEZIMMER IM DRESDNER HAUS (VGL. S. 41)

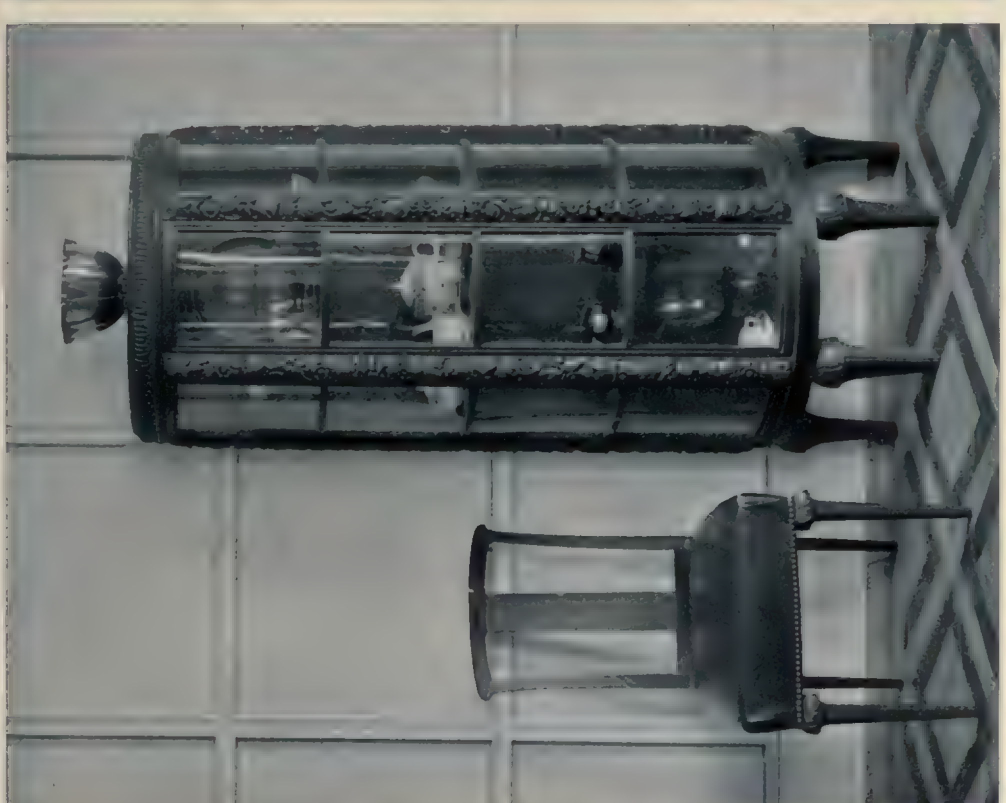
Ausführung der Möbel mit Schnitzereien nach Modellen von Karl Groß: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst G. m. b. H., Dresden-Hellerau



ARCH. GEORG HEINSIUS VON MAYENBURG-DRESDEN — WOHN- UND EMPFANGSZIMMER MIT SCHREIBTISCH-NISCHE

Ausführung der Möbel: Tischlermeister Heinrich Fickler und A. Schultheiß, der Polstermöbel Oskar Sachse, alle in Dresden





ARCH. OSWIN HEMPEL-DRESDEN ◘ SCHRÄNKCHEN UND KREDENZ AUS DEM SPEISEZIMMER DES DRESDNER HAUSES (VGL. S. 40) ◘ MODELLE DER SCHNITZEREIEN VON KARL GROSZ-DRESDEN

Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst G. m. b. H., Dresden-Hellerau





PAUL PFEIFFER-PFORZHEIM ▪ SILBERNE ANHÄNGER MIT AMETHYSTQUARZ, CALCEDON UND CHRYSOPRAS

SCHMUCKSACHEN VON PAUL PFEIFFER

Ueber die Entartung der modernen Schmuckkunst ist viel geredet und noch mehr geschrieben worden, und das mit Recht. Die Schuld an dem Zurückbleiben des Schmuckkünstlers hinter dem Fortschreiten des übrigen Kunstgewerbes wurde zu allermeist dem Anwachsen der Industrie und ihrem Neuheitshunger zugeschrieben sowie der damit verbundenen Ausnützung der Musterzeichner, deren Erfindungsarmut mit ihrer quantitativen Fruchtbarkeit gleichen Schritt hielt. Noch ein anderes Moment wurde der modernen künstlerischen Entwicklung des Schmukkes gefährlich, das war das Vordringen der reinen Juwelierarbeit, die das Edelmetall nur zu würdigen verstand, so weit es bei der Fassung der Edelsteine Handlangerdienst leistete, und dieses Ueberschätzen des Schmucksteines wiederum war eine Folge des neudeutschen, aller künstlerischen Gesinnung baren Protzengeschmacks. Letzten Endes aber ging der Mangel an Nachfrage nach guter Schmuckkunst zurück auf das Fehlen von guten Angeboten. Die entwerfenden Zeichner hatten alle Hände voll zu tun, um nur ja nicht ihre Firma gegenüber der nouveauté-strotzenden Konkurrenz ins Hintertreffen kommen zu lassen. Auch geht dem, der nicht in ständiger Fühlung mit dem Material steht, über der dauernden Reißbrettarbeit der Reiz des intimen Zusammenlebens mit dem Material völlig verloren. Das Resultat sind Künsteleien und — im kaufmännischen Sinne — gangbare Mittelware.

Wenn wir in Deutschland auf dem besten Wege sind, uns aus dieser Misere herauszuarbeiten, so haben wir das nicht nur auf eine allgemeine Hebung des Geschmacksdurchschnittes zurückzuführen. In erster Linie verdanken wir es der verbesserten Ausbildung des gewerblichen Nachwuchses und der vertieften Durchbildung des kunstgewerblichen Zeichnerberufes, von der vor allen Dingen eine Hebung der industriellen Produktion nach der künstlerischen Seite hin erwartet wird.



ANHÄNGER MIT AQUAMARIN

Wie die Kräfte beschaffen sein müssen, die uns zu einer dauernden Wiederbelebung unseres Goldschmiedehandwerkes verhelfen können, zeigen die hier abgebildeten Arbeiten von PAUL PFEIFFER. Für einen Lehrer an einer Goldschmiedeschule, der nachhaltigen Einfluß ausüben will, ist ein Haupterfordernis ruhige Sachlichkeit und abgeklärtes Formgefühl.



GOLDENER ANHÄNGER MIT MONDSTEIN UND 16 RUBINEN



ANHÄNGER IN WEISZGOLD MIT ROSA TURMALIN UND 2 SMARAGDEN



GOLDENER ANHÄNGER MIT AMETHYST

Phantasievolle Laune und kapriziöses Aesthetentum werden der Disziplinierung des Geschmacks niemals förderlich sein. Sie werden, da sie es wollen, stets isoliert dastehen; erzieherische Wirkungen werden einem extremen Subjektivismus stets versagt bleiben.

Die eben angedeuteten Vorzüge besitzt Paul Pfeiffers Kunst ganz offensichtlich, und das macht sie sympathisch; dazu tritt ein liebevolles Nachgeben gegen das Eigenwollen des Metalles und daher die ungezwungene Natürlichkeit, die zu einem wesentlichen Merkmal dieser Anhänger und Broschen geworden ist.

Obwohl fast sämtliche Stücke für die Werkbund-Abteilung der Internationalen Baufach-Ausstellung eigens gearbeitet wurden, sind es doch keine Bravourstücke, wie man sie leider so oft bei gleichen Gelegenheiten zu sehen bekommt, die mehr blenden als überzeugen. Eine innere Einheitlichkeit zeichnet alle diese Kompositionen aus; der Stein ist der natürliche Mittelpunkt, dessen



GOLDENE BROSCHE MIT AMETHYST



GOLDENER ANHÄNGER M. AQUAMARIN
PAUL PFEIFFER-PFORZHEIM

Schönheit durch die handgetriebenen Flächen der Umrahmung eine unaufdringliche, feinabgestimmte Folie erhält. Mit feinempfundener Koloristik legen sich um den Stein nach seiner Leuchtkraft und Farbe die schimmernden Flächen der goldenen oder silbernen Blätter und Ranken, um mit ihm sich zu einem harmonischen Zusammenklingen zu vereinigen. Ganz besondere Effekte versteht der Künstler durch das Weißgold, eine Legierung von 18-karätigem Gold und platinhaltigen Metallen, zu erzielen, das in seinem Aussehen fast dem Platin gleicht, aber wärmer wirkt und die Steine besser zur Geltung bringt.

Wir wünschen der Edelschmiedekunst noch viele Künstler und Lehrer von der Art Pfeiffers. OTTO PELKA

*

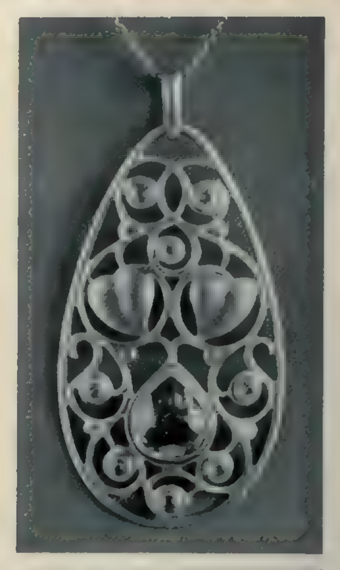
SCHMUCK — Unter Schmuck verstehen wir vorläufig alles das an einem Zweckgebilde, was praktisch zwecklos ist. Jedermann ist in der Lage, aus seiner jeweiligen Umgebung tausend Beispiele heranzuziehen, in



ANHÄNGER IN WEISZGOLD MIT AQUAMARIN



GOLDENER ANHÄNGER MIT AMETHYST UND FÜNF GELBEN TURMALINEN

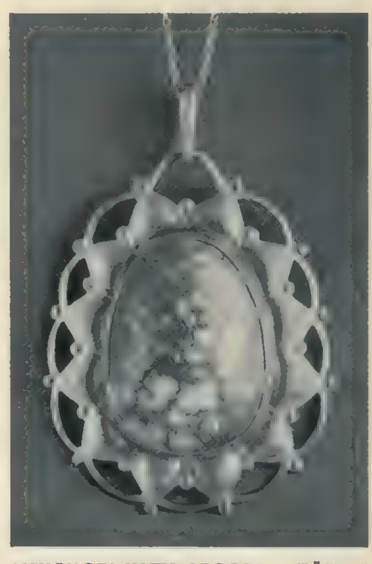


ANHÄNGER IN WEISZGOLD MIT OLIVEN UND ACHT SAPHIREN

denen Schmuck als praktisch zwecklose Zutat an Gegenständen des täglichen Gebrauches auftritt. Die meisten würden im Gegenteil in große Verlegenheit geraten, wenn sie auf den ersten Griff ein völlig schmuckloses Zweckgebilde beibringen sollten. Unter allen jenen irgendwie geschmückten Gegenständen wird aber schließlich jeder Beurteiler einige nambaft machen können, deren Schmuck ihm nicht gefällt. Dies Mißfallen kann so groß sein, daß man wünscht, der Schmuck möchte im Interesse des betreffenden Gegenstandes beseitigt werden, weil er ihn in seiner anschaulichen Wirkung schädigt, seine Wirkungsmöglichkeiten zerstört. Schmuck vermag also nach zwei grundverschiedenen Richtungen hin zu wirken, je nachdem er glücklich oder verfehlt angewendet ist: er kann die in Material, Farbe und Form begründete Wirkung des Gegenstandes entweder steigern oder zerstören. Eine dritte und letzte Möglichkeit bestände darin, daß ein Schmuck gleichgültig wäre für die Erscheinung des geschmückten



SILBERNE HUTNADEL MIT CALCEDON



ANHÄNGER IN WEISZGOLD M. TÜRKIS
PAUL PFEIFFER, PFORZHEIM

Dinges, daß er also dessen Wirkung weder steigerte noch zerstörte. Solcher Schmuck, welcher den Charakter des geschmückten Dinges in Material, Farbe und Form nicht beeinflussen sollte, ist aber undenkbar. Schmuck, welcher nicht steigert, muß notwendig zerstören. Natürlich ist es Absicht bei jedem Schmücken, den Gegenstand im künstlerischen Wert zu erhöhen, seine Wirkung zu steigern; das ist der ideelle Zweck alles Schmückens. Ganz allgemein ist also Schmuck jede praktisch zwecklose Zutat an einem Gegenstand, mit welcher beabsichtigt wird, seine wohltätige Wirkung zu erhöhen. Daß dieses Ziel trotzdem so oft nicht erreicht wird, und daß der Schmuck vielmehr als Zerstörer auftritt, liegt in dem allgemein spürbaren Mangel an Klarheit über Schmuckmöglichkeiten und Schmuckgrenzen begründet. Wir wissen nicht, was Schmuck leisten soll, und was er leisten kann; darum vergreifen wir uns in den Mitteln.

(Aus: Carl Knoll und Dr. Fritz Reuther, „Die Kunst des Schmückens". Verlag: Gerhard Kühtmann in Dresden.)



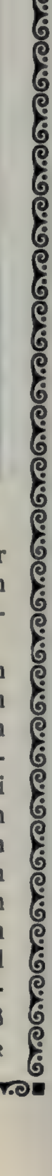
STAUDENRABATTE EINES KLEINEN GARTENS, DER ZEIGT, DASZ SICH MIT PERENNIERENDEN PFLANZEN AUCH AUF BESCHRÄNKTEM RAUM ÜPPIGE BLUMENPRACHT SCHAFFEN LÄSZT.

DIE FARBE IM BLUMENGARTEN

Farbgärten im Sinne einheitlich gefärbter Blumengärten, wie sie Olbrich auf der Darmstädter Gartenbau-Ausstellung im Jahre 1905 mit seinem roten, gelben und blauen Garten geschaffen hatte, sind bei uns noch selten zu finden. Und doch bieten Gärten, die aus verschiedenen Teilen bestehen, oder in denen Hecken, Buschwerk oder Laubgänge kleine Gärtchen abtrennen, eine prächtige Gelegenheit, solche in ihrer Wirkung bezaubernde Anlagen zu schaffen, zumal dafür eine weit reichere Auswahl an Blumenarten zur Verfügung steht, als man denkt. Wer also eine ausgesprochene Vorliebe für eine bestimmte Farbe hat und sich die Mühe nimmt, aus den Katalogen der Blumenzüchtereien z. B. ein Verzeichnis aller blau blühenden Blumen zusammenzustellen, wird sehr bald erkennen, daß deren Zahl weit größer ist, als er glaubte, und weit mehr Arten als die bekannten Glockenblumen, Rittersporn, Eisenhut, Iris, Lobelien, Vergißmeinnicht, Heliotrop, Petunien, Levkojen, Veilchen, Hyazinthen, Clematis umfaßt, daß es also ein Leichtes ist, solche Neigung zu befriedigen.

Im allgemeinen wird man jedoch dem bunt blühenden Garten den Vorzug geben, und es sind hier besonders die englischen und amerikanischen Staudengärten, denen man nicht nur üppige Blütenpracht, sondern vor allem harmonische und wirkungsvolle Farbenzusammenstellungen nachrühmt. Der fromme Glaube, daß Blumen, noch so willkürlich zusammengestellt, nie ihren Reiz verlieren, ist ein schlechter Trost für jene, die sich ihrer Geschmacksunsicherheit bewußt sind. Man braucht nur daran zu denken, wie viele unharmonische Farben von Blumen es gibt, daß Rot neben Gelb recht gut aussehen kann, Orange neben Scharlachrot aber immer eine Dissonanz gibt, und man wird den Wert sorgfältiger Farbenwahl im Garten erkennen.

Wenn man keinen bestimmten Wunsch und keine leitende Idee für die Auswahl und Anordnung der Farben hat, auch nicht sicher ist, welche Farbe gut zu einer anderen paßt, ist es ratsam, mit zwei Farben, etwa blau und weiß, zu beginnen. Wenn sich im nächsten Jahre der eigene Geschmack durch Beobachtungen und Versuche mit Schnittblumen geläutert und



STAUDEN-RABATTEN AM WEGE EINES AMERIKANISCHEN LANDHAUSGARTENS

gefestigt hat, wird man eine dritte: gelb oder rosa, hinzunehmen und so nach und nach selbst Farbenzusammenstellungen von guter, harmonischer Wirkung finden. Dieses Selbstfinden erhöht nicht nur das Interesse am Garten und seiner Entwicklung, man lernt dabei auch die mancherlei Arten der einzelnen Familien kennen und wird nur selten auf eine Lieblingsblume verzichten müssen, da fast alle Blumen in so verschiedenen Farbtönen vorhanden sind, daß es ein leichtes ist, darunter die geeignetsten auszuwählen. Wünscht man eine große Mannigfaltigkeit wechselnder Farben, so muß man Weiß, das alle Kontraste mildert und ausgleicht, freigebig darunter mischen. Dabei lassen sich für jede Jahreszeit besondere Farbenharmonien komponieren, von roten und weißen Tulpen, blauen Hyazinthen und weißem Krokus im Frühjahr, durch die überreiche Auswahl der Sommerblüher bis zu dem gelben und weißen Chrysanthemum, goldigen Dahlien und Georginen im herbstlichen Garten.

Reizende Wirkungen lassen sich auch durch die Abstufungen bestimmter Farben von den zartesten Nuancen bis zu den kräftigsten Tönen erreichen, und unbegrenzte Möglichkeiten farbiger Abschattierungen bieten Rosengärten, sei es, daß man um ein Mittelbeet weißer Rosen konzentrisch Beete legt, die vom zartesten Rosa bis zum dunkelsten Rot am äußeren Rand alle Skalen durchlaufen, oder daß man ein Zentrum hochgezogener tiefroter Crimson mit immer heller werdenden Farben umgibt und mit einem Kranz von weißen, niedrigen Buschrosen einfaßt, unter die man auch andere, weiß blühende Blumen mischen kann. L. Deubner



BLUMENTERRASSE EINES AMERIKANISCHEN LANDHAUSES. GUTES BEISPIEL FÜR DIE UMRANKUNG GROSZER FENSTER UND TÜREN DURCH ÜBERHANGENDE UND DADURCH SCHUTZ VOR ALLZU STARKER BESONNUNG GEWÄHRENDE KLETTERPFLANZEN. LEBHAFTE FARBENKONTRASTE VON STAUDEN UND ZIERSTRÄUCHERN WERDEN DURCH WEISZE BLÜTEN AUSGEGLICHEN.



GARTENTREPPE EINES AMERIKANISCHEN LANDHAUSES. DURCH DIE GESCHICKTE ANORDNUNG UND DIE VERWENDUNG VERSCHIEDENER ABARTEN VON PHLOX UND HORTENSIEN IST EINE AUSZERORDENTLICH REIZVOLLE MASSENWIRKUNG HELLER, LEUCHTENDER BLÜTEN ERREICHT.



LAUBE IM ROSENGARTEN EINES AMERIKANISCHEN LANDHAUSES. WUNDERVOLLE FARBWIRKUNGEN LASSEN SICH IM ROSENGARTEN DURCH DIE ABSTUFUNG VON LEUCHTENDEM ROT ZU HELLEM ROSA UND WEISZ ERZIELEN.



EMANUEL JOSEF MARGOLD — SILBERNE JARDINIERE
Ausführung in getriebenem Silber mit Lapis-Lazuli: Peter Bruckmann & Söhne, Heilbronn

NEUE ARBEITEN AUS DEN WERKSTÄTTEN P. BRUCKMANN & SÖHNE, HEILBRONN A. N.

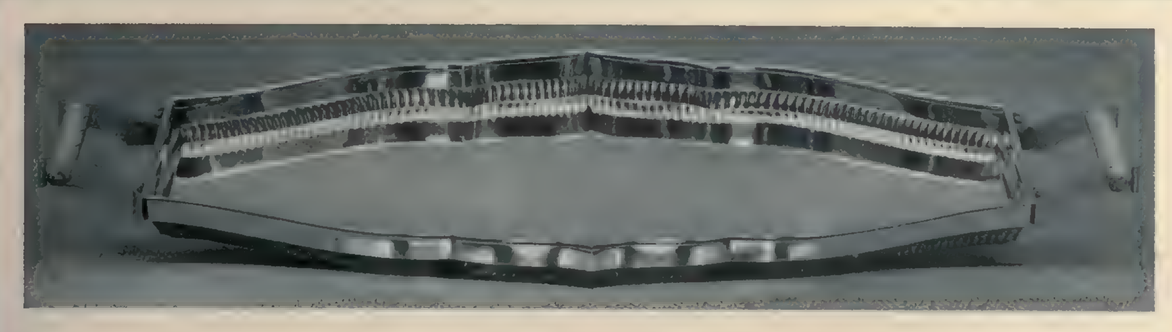
Die Darbietung der gewerblichen Kleinkunst auf der Internationalen Baufach-Ausstellung in Leipzig hinterläßt etwas zu sehr den Eindruck des Improvisierten. Es ist nicht sehr viel, was im Gedächtnis haften bleibt: Glasgemälde von Pechstein, Metzendorfs Repräsentationsraum für das Magdeburger Museum; zu ihnen kommen noch aus der Mittelhalle die Silberarbeiten der Bruckmannschen Fabrik in Heilbronn. In Brüssel konnte 1910 der reichbesetzte Raum der Firma als eine der gelungensten und interessantesten Ecken der ganzen Ausstellung gelten. Künstler sehr verschiedenen Charakters wie Haustein und Behrens, wie Adler und Amberg waren vor große Aufgaben repräsentativer Art geführt worden, und es war in einer außerordentlichen Anstrengung gezeigt, was in prunkvoller Pracht und in zierlicher Intimität aus diesem köstlichen, weichen Material gebildet werden kann. Die Leipziger Ausstellung ist im Umfang wie im Zweck begrenzter, bescheidener: ihre Stücke zielen nicht so sehr auf Dekoration allgemeiner Art, sondern gehen auf eine reiche und vornehme Typik für Zweckgefäße.

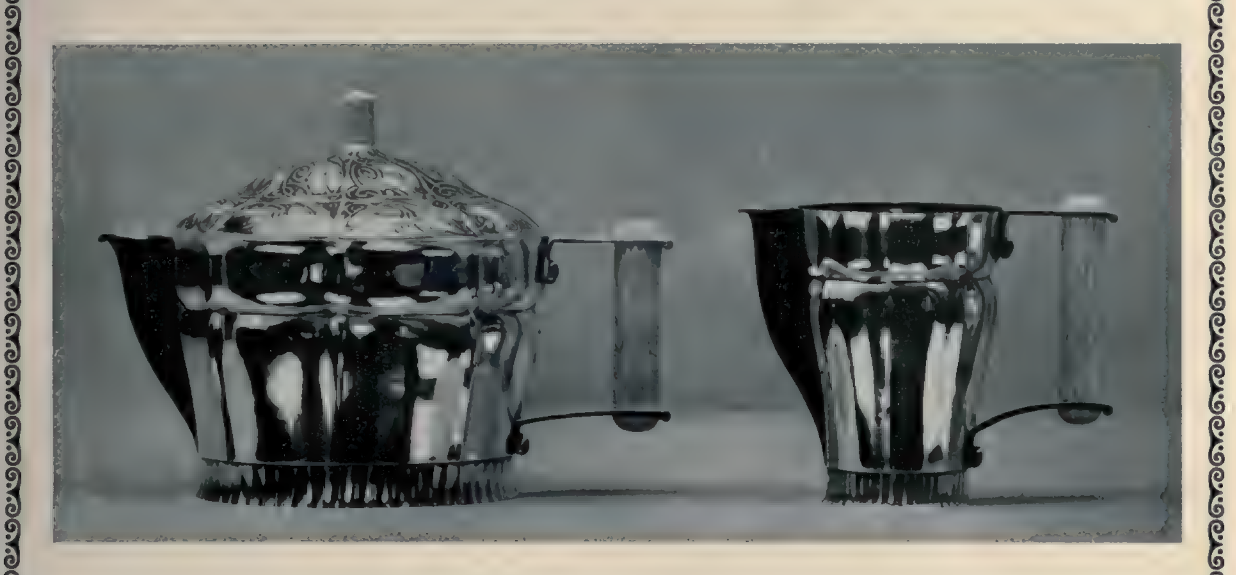
Franz Böres erreicht seine knapper bemessene Absicht vollkommener als Margold. Er ist in dem Ornamentalen nicht so kühn erfinderisch, die Grundform seines Services ruht durchaus auf einer überlieferten und gewohnten Silhouette, aber was er fertig brachte, besitzt auch Wert und Charakter des einheitlich Gelungenen, des Selbstverständlichen. Die bauchige Rundung seiner Gefäße, Kannen und Dose ist in quadratische Flächen aufgelöst, die in ganz stumpfen Winkeln zusammenstoßen; sie erhält dadurch etwas Schuppiges. Eine Mittelreihe von Quadraten ist wie eine Binde in sorgfältiger Arbeit ornamentiert. Der Reiz des Metalls wird durch den höchst wechselvollen Auffall des Lichtes (man denke vor allem auch an künstliche Beleuchtung) in starkem Maße betont. Sehr geglückt ist die simple Handlichkeit des Henkels.

Hier sitzt der unverkennbare Mangel der Arbeiten von Em. Jos. Margold. Diese auf-



FRANZ BÖRES — SILBERNE PLATTE
Ausführung: Peter Bruckmann & Söhne, Heilbronn





EMANUEL JOSEF MARGOLD SERVICE UND PLATTE

Ausführung in getriebenem Silber mit Elfenbeingriffen: Peter Bruckmann & Söhne, Heilbronn



montierten Elfenbeinzylinder wirken als eckige Fremdkörper, so reizvoll auch die farbige und stoffliche Differenzierung der beiden benachbarten Materialien ist. Sie sind für jede, von oben zugreifende Hand unpraktisch, weil sie dem Griff keine sichere Rundung anbieten, sondern die schwer balanzierende Rechtwinkligkeit eines Reißbrettentwurfs; sie sind aber darum auch, vorab im scharfen Profil, eine nicht befriedigende Lösung. Denn man spürt den artistischen Einfall statt des organischen Werdens. Das ist sehr schade; denn man braucht nur einen Augenblick die Henkel für die Vorstellung zu entfernen, so besitzt man eine elegante und in ihrer Grazie doch feste, entzückend frische Grundform. Der lockere Fuß ist fast kokett; die Wandung des Gefäßes hat eine schöne und reife Linie, und nicht weniger geglückt ist der flache und einfache Schmuck des Deckels. Man möchte wünschen, daß diese Henkellösung nicht die bleibende Notwendigkeit dieses sonst so anziehenden Services sei.

Zu den Gefäßen gehören die breiten hellen Silberplatten, die die Schmuckmotive der Hauptstücke weitertragen; bei Franz Böres in einem gebuckelten Oval, bei Margold in einer etwas spröden Eckigkeit. Von diesem findet man dort auch noch eine getriebene Jardiniere; das Motiv von Blatt und Ranke der Rebe, mit dem er die Felder füllt, ist recht lebendig gezeichnet.

Die Arbeiten zeichnen sich aus durch jene ruhige Sicherheit der Ausführung, die heute der Ruhm unserer besten Werkstätten ist. Der entwerfende, erfindende Künstler hat durch die Spannung seines Formwillens den Ausführenden über seine frühere Läßlichkeit emporgezwungen; dafür kann er aber heute auch freier, unbefangener und unabhängiger die sorgsamsten Erfindungen Auge und Hand eines solchen Mannes anvertrauen. Theodor Heuss

FRANZ BÖRES — Ausführung in getriebenem Silber: Peter Bruckmann & Söhne, Heilbronn — SERVICE





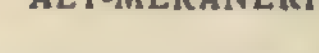
MICHAEL POWOLNY — TÄNZERIN

Ausführung: Vereinigte Wiener und Gmundner Keramik G. m. b. H., Gmunden (Ober-Oesterreich)

DIE „VEREINIGTE WIENER UND GMUNDNER KERAMIK" UND IHRE NEUESTEN ARBEITEN

Unter den österreichischen keramischen Werkstätten rein künstlerischen Charakters waren es vornehmlich zwei, welche in den letzten Jahren nicht nur die Aufmerksamkeit der Kenner erregten, sondern auch im breiten Publikum Erfolge zu verzeichnen hatten. Die eine stand unter der Leitung MICHAEL POWOLNYS, eines geborenen Keramikers (und seit kurzem Professors am K. K. Oesterreichischen Museum in Wien), hatte ihren Sitz in Wien und war kaufmännisch der „Wiener Werkstätte" angegliedert; an Powolnys Seite stand als unermüdlicher Anreger und tätigster Mitarbeiter Professor BERTHOLD LÖFFLER. Die aparten Modelle der beiden setzten sich rasch durch und fanden weite Verbreitung und — Nachahmung. Etwas von der Anmut des Altwiener Porzellans schien in diesen buntglasierten Majolikafiguren und -Gefäßen wiedererstanden, nur daß die geschlossenere, rundere, „plastischere" Form sowohl dem Wesen des veränderten Materials als auch dem modernen Geschmack angepaßt war. Sehr populär wurden bald die verschiedenen „Krinolinen", die ja tatsächlich eine hervorragend dekorative „Grundform" haben, mit ihren farbensatten Glasuren: Frühling, Sommer, Herbst und Winter, alle durch Reifrockdamen mit Schäfer- oder „Gugu"-Hüten repräsentiert, der Winter durch eine scharmant bewegte Schlittschuhläuferin. Powolnys „Goethe" ist die beste kleinplastische Darstellung des Dichters, die wir besitzen; sie zeigt ihn als alten Herrn, barhaupt, mit den Händen im Rücken und in langem Gehrock gemütlich durch die Gassen Weimars gehend, den beobachtenden Kopf seitwärts gewandt: so wie ihn CARLYLE in der berühmten, leise karikaturistischen Zeichnung festgehalten hat*). Auf Powolny geht auch der graziös in der Silhouette komponierte „Schneckenreiter", gehen die liebenswürdig-täppischen Putten zurück, die sich mit Früchten, farbigen Kränzen und überfließenden Füllhörnern abschleppen, so daß an den elfenbeinweißen nackten Kinder-

*) Vgl. Maiheft 1910, Seite 264.

FRANZ SCHLEISZ  ALT-MERANERIN



FRANZ SCHLEISZ BAUERNMÄDCHEN

körpern mit den spielenden Glanzlichtern ein wahrer Regen bunter Glasuren niedertropft: ein echt keramisch empfundenes Motiv, das sich ganz hervorragend zum Schmucke architektonischer Gärten eignet.

Von feinem dekora tiven Empfinden zeugen auch die Aufsätze Powolnys (nackte Putten tragen eine runde, flache Schale), seine reizenden Kombinationen von Kinder- und Tierkörpern („Schaferlputto“, „Vogerlputto“), seine runden Dosen mit figuralem Deckelknauf usw. Seine jüngsten Arbeiten (wie z. B. die „Traubenträger“) lassen stellenweise (an den Fleischteilen) den roten Scherben durch die Glasur hindurchscheinen, leuchten in prachtvoll intensiven Glasurfarben, die direkt an alte Hafnerglasuren gemahnen, und haben so jede Erinnerung an das Porzellanmäßig - Glatte abgestreift.



EMILIE SCHLEISZ ▫ GMUNDNERIN MIT GOLDHAUBE
Vereinigte Wiener und Gmundner Keramik G. m. b. H., Gmunden

Von Löffler rühren die Entwürfe zu den bereits erwähnten beliebten „Krinolinen“, zu den Rokokofiguren des Wiener Festzugs („Erntekabe“ und „Erntemädchen“) und zu den verschiedenen kapriziösen Dosen und Blumengefäßen her.

Neben der „Wiener Keramik“ hat die „Gmundner Keramik“ — Franz und Emilie Schleisz — von jeher eine volkstümliche Note betont, und sie konnte hierbei auf eine mehr als zweihundertjährige Tradition zurückgrei-




SOMMER



FRÜHLING

HERBST



WINTER

MICHAEL POWOLNY-WIEN

Ausführung: Vereinigte Wiener und Gmundner Keramik G. m. b. H., Gmunden (Ober-Oesterreich)

fen. Die Schleiß sind eine alte Gmundner Hafnerfamilie, und die Produkte der Altgmundner Hafnerindustrie, Mostkrüge und „Godenschalen" (Wöchnerinnenschalen), Schüsseln und allerlei Figurales, die ein weites Absatzgebiet bis nach Südungarn hinab hatten, ihre Blüte um die Mitte des 18. Jahrhunderts erreichten und heute ein gesuchtes Objekt des Sammelsports sind, haben in Zweck, Form, bildlicher und — dichterischer Ausstattung immer auf Volkstümlichkeit abgezielt. Es waren Fayencen mit Zinnglasuren in den vier Scharffeuerfarben: Gelb, Grün, Blau und Manganviolett derb und lustig bemalt, sogenannte „Bauernmajoliken". An sie knüpfte die Schleißische Produktion an, sie hielt aber an der volkstümlichen Note auch in den buntglasierten und in den elfenbeinfarbigen Keramiken fest, die sie im Wettstreit mit den Wienern schuf, und zu denen die Bildhauerin Emilie Schleiß die besten Modelle kreierte.

Frisch aus dem Leben gegriffen ist z. B. die leicht gebückte Gestalt des alten Mütterchens, das im Sonntagshütchen und um die Schultern das gefranste Umhängetuch, Gebetbuch und Rosenkranz in den gefalteten Händen, zur Kirche geht; sie ist denn auch rasch beliebt geworden. Ein jugendliches Seitenstück dazu ist das aufs Gebetbuch gebückt kniende Mädchen in alpenländischer Volkstracht. Ein spreizbeinig dastehender Bauer, ein Bauernbursche, eine Sennerin, ein Ebenseer Dirndl lassen die schönen alten Trachten des Salzkammerguts wieder aufleben. Ja sogar in den formsicheren Tiergestaltungen macht sich eine Art volkstümlichen Humors geltend: wie drollig sind diese „häßlichen kleinen Entlein", wie lustig dieser „Eisvogel"! Daneben giebt es auch allerlei Mondänes: „Dame mit Hund", Ueberbrettlfiguren, Altwiener Krinolinen und besonders schöne weibliche Akte.

Nun hat sich vor kurzem, aus praktischen und ideellen Gründen, die Vereinigung der beiden Werkstätten vollzogen, die ihren Sitz in Gmunden hat; die künstlerischen Mitarbeiter sind dieselben geblieben. Von den künstlerischen Fortschritten der neuen Gesellschaft geben die Abbildungen der jüngsten Modelle erfreuliche Kunde. Die schreitende Tänzerin mit den Blumengewinden nimmt ein herrliches Motiv der griechischen Plastik variierend auf. Die neuen Krinolinen Powolnys („Vier Jahreszeiten") sind noch ruhiger, noch inniger als die alten; ein wahrhaft entzückender Einfall ist die Dame im Hermelinmantel und Pelzmuff, mit der überquellenden Fülle ihrer bunten Weihnachtseinkäufe („Winter"). Sie dürfte im nächsten Winter unter manchem brennenden Christbaum prangen! Und wie „lebfrisch" (um ein Wort des jubilierenden Rosegger zu gebrauchen) ist dieses fröhliche Salzkammergut-Dirndl mit dem charakteristischen großmächtigen roten Baumwollschirm, dem „Bschoad"-Tüchl und dem runden Filzhut! Und daneben das Bauernmädel mit dem Korb und die Altgmundner junge Bürgersfrau in Feiertagstracht, mit der goldstrotzenden helmartigen „Goldhaube" und dem langfransigen, buntgemusterten seidenen Umhängtuch! Das sind „Fremden-Industrieartikel" edelster Art, schöne Erinnerungen an das schöne Land, dem sie ihren Ursprung verdanken. Gerade auf diesen Wegen dürfte den „Vereinigten" noch mancher dauernde Erfolg blühen.

Dr. Hermann Ubell

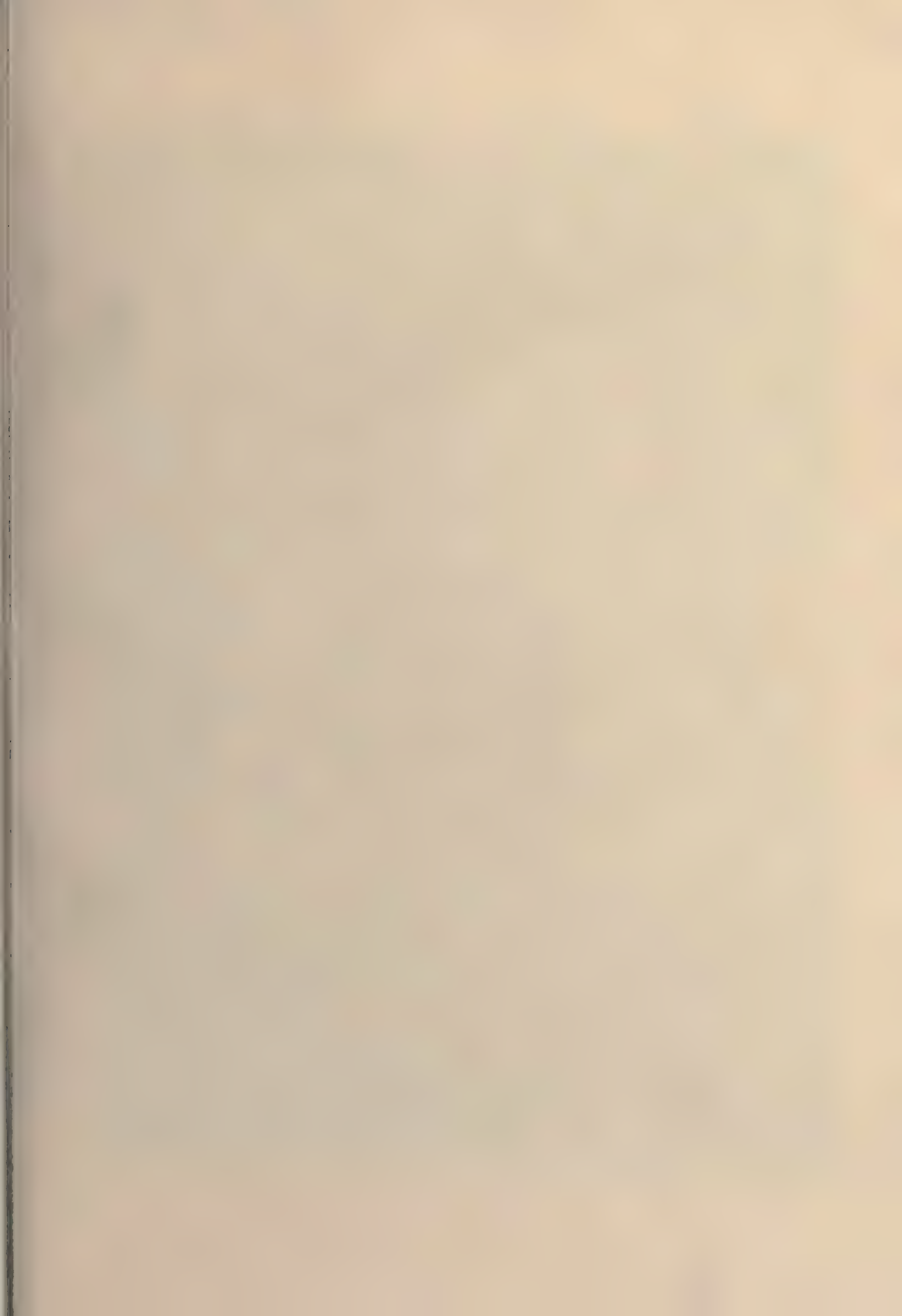


JULIUS FELDMANN PIERROT UND PIERRETTE
Vereinigte Wiener und Gmundner Keramik G. m. b. H., Gmunden

*

Die bewußte Freude an der ästhetischen Schönheit der Blume bildet einen der wichtigsten Ausgangspunkte der künstlerischen Erziehung des Individuums. Wer sich gewöhnt hat, die Erscheinung der Blume jedesmal mit dem frischen Auge des Entdeckers in sich aufzunehmen, der wird empfinden, wie die Kraft des Urteils über alles, was in Kunst und Kunstgewerbe Farbe heißt, in ihm erstarkt.

Alfred Lichtwark





ARCH. MAX LÄUGER-KARLSRUHE

HAUS ALBERT IN WIESBADEN



BERNHARD HOETGER-DARMSTADT RELIEF ÜBER DER HAUSTÜR

DAS HAUS ALBERT IN WIESBADEN

Das Wohnhaus, das MAX LÄUGER für Frau Kommerzienrat Albert in Wiesbaden gebaut hat, liegt in dem gartenreichen Villenviertel der Stadt hinter dem Kurpark. Es steht auf dem Baugrund eines ehemaligen Empirehauses, und der Künstler hat mit glücklichem Griff wieder an die Tradition dieser Formen angeknüpft, die einstmals den architektonischen Stil des alten Wiesbadens bestimmt hatten und deren Reste noch heute so vorteilhaft gegen die Fassadenarchitektur des modernen Straßenbildes abstechen. Ein ziemlich ausgiebiges Gartengelände umgibt das Wohngebäude, und die Zimmer sind so orientiert, daß der Blick aus den Wohnräumen nach den drei Sonnenseiten stets ins Grüne fällt; die Haustüre liegt nicht an der Straßenseite, sondern wird durch einen Zufahrtsweg an der Nordseite des Hauses vermittelt.

Das Bauprogramm enthielt die für die Gesamtanlage wichtige Bestimmung, daß für die große und wertvolle Sammlung moderner Gemälde eine Galerie mit Oberlicht angelegt werden mußte. Das gab folgende Grundrißbildung. Vom Haupteingang an der Nordseite führt eine gerade Flucht durch das Vestibül, das sich aus dem Vorraum in eine dielenartige Rotunde fortsetzt, in die Galerie, die mit ihrer Breitseite angeschlossen, das Erdgeschoß nach Süden abschließt. An diese Mittelflucht gliedern sich zu beiden Seiten die eigentlichen Wohnräume und die Wirtschaftsräume an: rechts in engerem Zusammenhang miteinander das große Wohnzimmer und das Arbeitszimmer mit dem Hauptblick nach Westen in den Garten an der Straße; links das Speisezimmer mit dem Blick nach Osten in den Rosengarten, durch einen Gang von der in sich abgeschlossenen, an die Nordseite gelegten Flucht der Küchenabteilung getrennt und so gegen Lärm und Geruch aus der Küche genügend geschützt. Die gleiche Achse, die parallel zur Straßenfront durch das Parterre geht, teilt durch das Treppenhaus auch das erste Stockwerk mit den Schlafräumen und Fremdenzimmern.

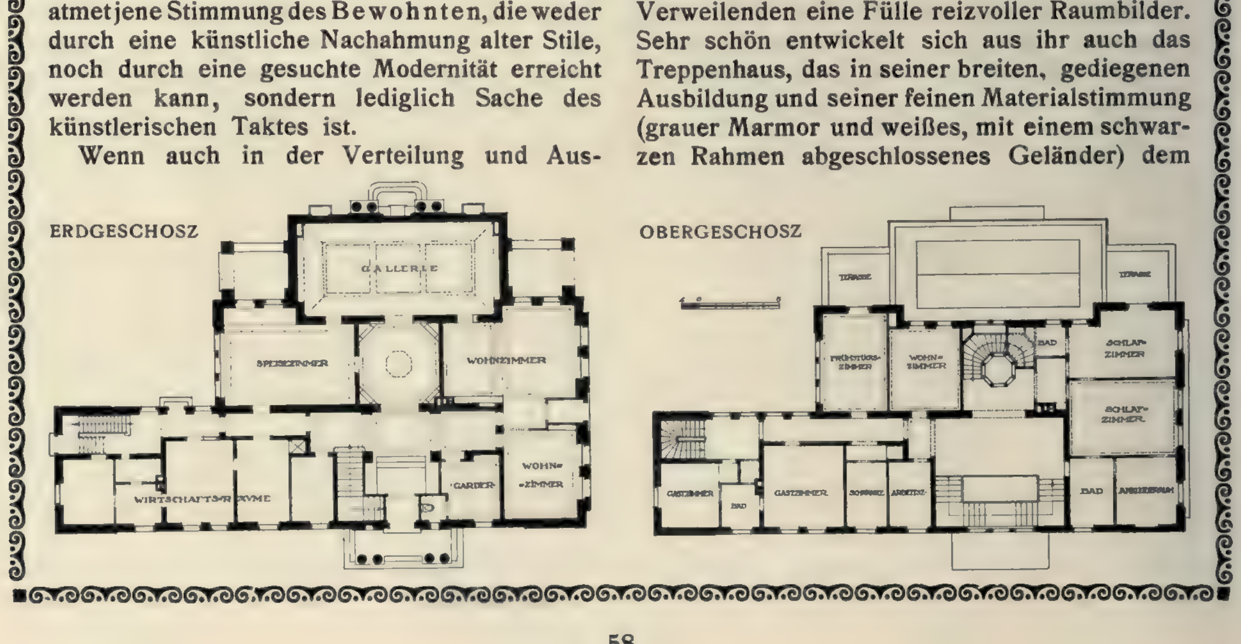
So ergab sich eine Grundrißlösung von überzeugender Klarheit und Zweckmäßigkeit. Der gegebene Platz ist bis ins kleinste ausgenützt; nirgends zeigt sich ein ungenützter Raum, nirgends eine unvorteilhafte Raumknappheit. Besonders sorgfältig erscheint die Einteilung des Hauses auf den Zusammenhang der Räume unter sich studiert. Die einzelnen Zimmer ordnen sich zweckentsprechend zu Gruppen zusammen, die, jede für sich vom Vestibül zugänglich, sich je nach dem Bedürfnis von Tag und Stunde in größere oder kleinere Kreise erweitern lassen. So kann z. B. bei Gesellschaften das Vestibül mit der Galerie zu einer einheitlichen Flucht verbunden werden. Zugleich sind die Räume so gelegt, daß sich auch eine bequeme Zirkulation durch das ganze Erdgeschoß ergibt. Bemerkenswert ist auch die Fremdenzimmerwohnung mit besonderem Treppenhaus und geschlossenen Gruppen von Schlafzimmern, Wohnzimmer und Bad. Selbstverständlich ist auch für eine intime Verbindung von Wohnhaus und Garten durch Terrassen in jedem Stockwerk gesorgt.

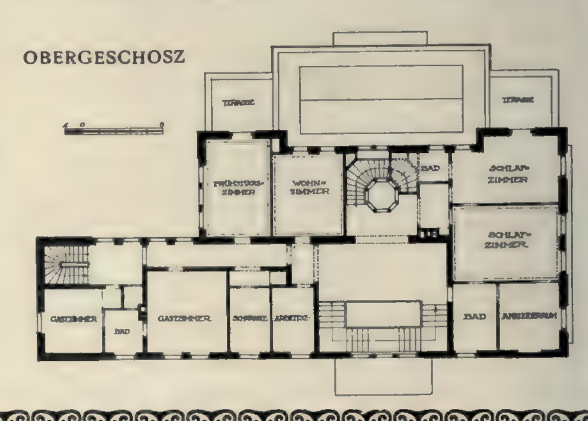
Auch die innere Ausgestaltung der Räume

VILLA ALBERT
WIESBADEN
ROSENSTRASSE 5
ERDGESCHOSS UND GARTENGRUNDRISS 1:400

ist bis in die Einzelheiten der Einrichtung und des praktischen Ausbaues das Werk einer und derselben Hand. Damit ist in dem fruchtbaren und harmonischen Zusammenwirken von Künstler und Bauherrin eine Schöpfung von vollendeter Einheitlichkeit entstanden. Als Raumkünstler im eigentlichen Sinne zeigt sich Läuger hier auf der Höhe seiner Entwicklung. Namentlich ist er aus jener entsagenden Reserve, die vielen seiner früheren Raumschöpfungen etwas Sprödes gegeben hat, herausgegangen. Er hat in Form und Farbe aus dem Vollen geschöpft. Dabei macht sich nirgends eine aufdringliche Note des gewollt Künstlerischen fühlbar. Die künstlerischen Werte in Material und Form geben sich nicht als Selbstzweck sondern als sachliche Lösungen der praktischen Aufgaben. Damit ist die Hauptgefahr der modernen, von Künstlern geschaffenen Wohnraumkunst glücklich vermieden: der Eindruck des Komponierten. Das Haus atmet jene Stimmung des Bewohnten, die weder durch eine künstliche Nachahmung alter Stile, noch durch eine gesuchte Modernität erreicht werden kann, sondern lediglich Sache des künstlerischen Taktes ist.

Wenn auch in der Verteilung und Ausstattung der Räume die Bedürfnisse der intimen und festlichen Geselligkeit in reichem Maße bedacht worden sind, so enthält das Haus doch keinen Raum von ausgesprochen repräsentativem Charakter. Jeder Raum ist wohnlich eingerichtet. Besonders schön ist auf diese Weise das Problem der Privatgalerie gelöst worden: der für die Aufnahme einer auserwählten Sammlung moderner Impressionisten bestimmte Raum ist zu einem reicheren Wohn- und Gesellschaftszimmer gestaltet worden, in welchem die Wandfarbe (Rot mit leichter Goldmusterung) mit dem Grün des Teppichs und der Möbelstoffe einen ebenso festlichen wie für die Wirkung der Bilder günstigen Grund bildet. Eine der interessantesten Raumgestaltungen des Hauses ist das Vestibül: in Form, Farbe und Material (Blau, Gelb und Weiß) mit der erhöhten Rotunde zu einem einheitlichen Raum zusammengehalten, gibt sie dem Eintretenden wie dem Verweilenden eine Fülle reizvoller Raumbilder. Sehr schön entwickelt sich aus ihr auch das Treppenhaus, das in seiner breiten, gediegenen Ausbildung und seiner feinen Materialstimmung (grauer Marmor und weißes, mit einem schwarzen Rahmen abgeschlossenes Geländer) dem





ARCH. MAX LÄUGER-KARLSRUHE

HAUS ALBERT IN WIESBADEN: STRASZENANSICHT



ARCH. MAX LÄUGER-KARLSRUHE HAUS ALBERT: BLICK VOM HOF ZUR STRASZE

Haus eine besondere Note patrizisch behaglicher Vornehmheit gibt.

Bei den eigentlichen Wohnräumen ist auf eine harmonisch abgestufte, dem Zweck des Raumes angepaßte Mannigfaltigkeit der Raumstimmung besondere Sorgfalt verwandt worden. Hier zeigt sich namentlich in der Farbe die schöpferische Phantasie des Künstlers in ihrem glänzendsten Lichte. Besonders apart ist die farbige Wirkung des großen Wohnzimmers, das auf ein Kaminbild von Vuillard gestimmt ist und damit auch eine interessante Lösung des Zusammenhangs von Bild und Wohnraum gibt. In seinen Möbelformen zeigt Läuger übrigens wieder eine stärkere Anlehnung an ältere Stilformen, wie überhaupt gewisse Anklänge an die vertraute Sprache des Alten der Stimmung des Hauses eine besondere Wärme verleihen. Hier hat sich auch die Gelegenheit gegeben, die Kostbarkeit des Gegenstands durch die künstlerische Ausführung zu erhöhen. Die Schnitzereien der reicheren Möbel in der Galerie, die Bildhauerarbeit am Kamin u. s. w. sind von HOETGER und ALBIKER entworfen. Und mit der gleichen Liebe wie die künstlerischen Aufgaben des Details sind auch alle praktischen Fragen der Einrichtung durchstudiert: die technischen Feinheiten des modernen Wohnungskomforts in den Keller- und Küchenanlagen, Badeeinrichtungen, dem Heizungs- und Beleuchtungsapparat u. s. w. So bildet das Haus vom Keller bis zum Dach einen bis ins kleinste ausgerechneten Organismus materieller und künstlerischer Lebensverfeinerung.

Das Bild der Außenarchitektur, wie es sich aus dem innern Kern entwickelt, ist verhältnismäßig schlicht. Die Gliederung der Massen, die Belebung der Flächen ergibt sich durchweg aus den zweckbedingten Elementen des baulichen Organismus: als Erweiterungen des Raumes durch Terrassen, als Eingangsmotiv u. s. w. So wirkt das Haus in seiner äußeren Erscheinung vornehm und ruhig.

Seinen höchsten Reiz aber empfängt das architektonische Bild durch den Zusammenhang von Haus und Garten. Die Gartenanlagen sind unter geschickter Benützung des ansteigenden



ARCH. MAX LÄUGER-KARLSRUHE

HAUS ALBERT: BLICK VON DER STRASZE ZUM EINGANG



ARCH. MAX LÄUGER-KARLSRUHE HAUS ALBERT: TERRASSE (VGL. S. 63 U. 64)



ARCH. MAX LÄUGER-KARLSRUHE HAUS ALBERT: BLICK AUF DIE TERRASSE

ARCH. MAX LÄUGER-KARLSRUHE

HAUS ALBERT: TERRASSE (VGL. S. 62)

Geländes in drei in sich abgeschlossene Stufen aufgebaut. Der Garten vor dem Haus ist ein einfaches Rasenparterre, dem die hohen Kegel der Taxus- und Thujabäume eine charakteristische Raumwirkung geben. Eine die Vorderseite des Hauses entlanglaufende Terrasse, deren Perspektive durch ein Relief von Albiker abgeschlossen wird, verbindet die Hausarchitektur mit dem Garten. Hinter diesem Gartenparterre schließt sich seitlich zum Hausein kühler Schattengarten an. Ein dem Eingangsmotiv korrespondierender Wandbrunnen mit einer Statue von HALLER, zu dem eine unter Benützung alter Säulen erbaute Nische den Rahmen bildet, gibt die Grundlage für die Entwicklung dieses Gartens: ein Bau aus Stein und grünem Pflanzenwuchs. Er ist von den drei Gärten in seiner charaktervollen Monumentalität wohl der stimmungsvollste. In dem Rosengarten, der mit einer terrassenartigen Laube die gesamte Haus- und Gartenanlage abschließt, kommt sodann die Farbe zu ihrem vollen Recht. Der üppige, in einen architektonischen Rahmen von Terrassen und Brunnenbecken gefaßte Blumenschmuck verleiht diesem Garten eine Stimmung von südlich sommerlicher Heiterkeit und Farbenfreude. So wird auch hier das Auge durch eine wohlberechnete Steigerung der Eindrücke in Spannung gehalten.

Die Schönheit dieser Gartenanlagen, die sich den Innenräumen als künstlerische Leistungen ebenbürtig an die Seite stellen, beruht nicht zum wenigsten auf der frischen Ausnützung eines wundervollen, vorzüglich gepflegten Pflanzenmaterials. Das ist für den Erfolg der modernen Gartenkunst natürlich ein Punkt von wesentlicher Bedeutung. Hier, wo der Gärtner den Künstler so wirksam unterstützt, um dem architektonischen Gedanken des Stilgartens Blut und Lebensfarbe zu verleihen, erreicht diese Erneuerung alter Kultur erst wieder die Kraft, um auch das widerstrebende Vorurteil des Laien von ihrer Lebensfähigkeit zu überzeugen. KARL WIDMER

*

Das beste Verhältnis zwischen dem Architekten und dem Bauherrn ergibt sich, wenn sich die Auffassungen über Geschmack, Komfort, Hygiene und was alles beim Bauen zu beachten ist, begegnen, so daß eine Verständigung auf natürliche Weise erfolgt, und wenn der Bauherr einsichtig genug ist, die Sachkenntnis des Architekten anzuerkennen und sich dessen Können zunutze zu machen. Es ist eine Art geistiger Gemeinschaft zwischen Architekt und Bauherrn notwendig, um ein wirklich gutes Haus zustande zu bringen. HERMANN MUTHESIUS



ARCH. MAX LÄUGER-KARLSRUHE HAUS ALBERT: AUS DEM GARTEN



BERNHARD HOETGER-DARMSTADT ▫ SCHNITZEREI AN DER HAUSTÜR

URHEBERRECHT UND EIGENTUM

Von Amtsgerichtsrat Riss, München

An der Treppenwand eines Hauses in Berlin befand sich ein Wandgemälde, das ein Eiland mit Sirenen zum Gegenstande hatte; es stammte von einem bekannten Künstler und war mit dessen Namen gezeichnet. Die Eigentümerin des Hauses nahm an der Nacktheit der Figuren Anstoß und ließ sie so übermalen, daß sie bekleidet erschienen. Hiegegen verwahrte sich der Künstler und klagte auf Beseitigung der Uebermalung. Das Reichsgericht erkannte die Klage als begründet an. Festgestellt war, daß das Bild nicht unzüchtig wirkte, daß also ein höheres Interesse an der Uebermalung nicht bestand. Im Widerstreit befanden sich nur das Urheberrecht und das Eigentum an dem Bilde. Daß das Reichsgericht das Urheberrecht über das Eigentum stellte, gibt seiner Entscheidung eine über den Fall selbst ganz bedeutend hinausreichende Tragweite.

Nach dem Bürgerlichen Gesetzbuche hat der Eigentümer einer Sache das Recht, mit ihr nach Belieben zu verfahren, so weit nicht das Gesetz oder die Rechte Dritter entgegenstehen. Gesetzliche Vorschriften über das Verhältnis zwischen dem Urheber eines Kunstwerkes und dem Eigentümer dieses Werkes bestehen nicht. Bei der Beratung des Kunstschutzgesetzes vom 7. Januar 1907 nahm man an, daß die Vorschriften des allgemeinen Rechts dem Künstler ausreichenden Schutz gewährten, namentlich dann, wenn mit der Bekanntgabe des veränderten Werkes eine Verletzung seiner künstlerischen Ehre oder die Gefahr einer Täuschung des Publikums verbunden sei. Das Reichsgericht erklärte, daß diese Annahme nicht zutreffe, daß sich aber hieraus keineswegs die Notwendigkeit ergebe, dem Künstler den vom Gesetzgeber vorausgesetzten Rechtsschutz zu versagen; dieser könne und müsse vielmehr aus den der Ergänzung durch den Richter bedürftigen Vorschriften des Kunstschutzgesetzes selbst hergeleitet werden. Es führt dann weiter



ARCH. MAX LÄUGER-KARLSRUHE — HAUS ALBERT: HAUPTEINGANG (VGL. S. 57)



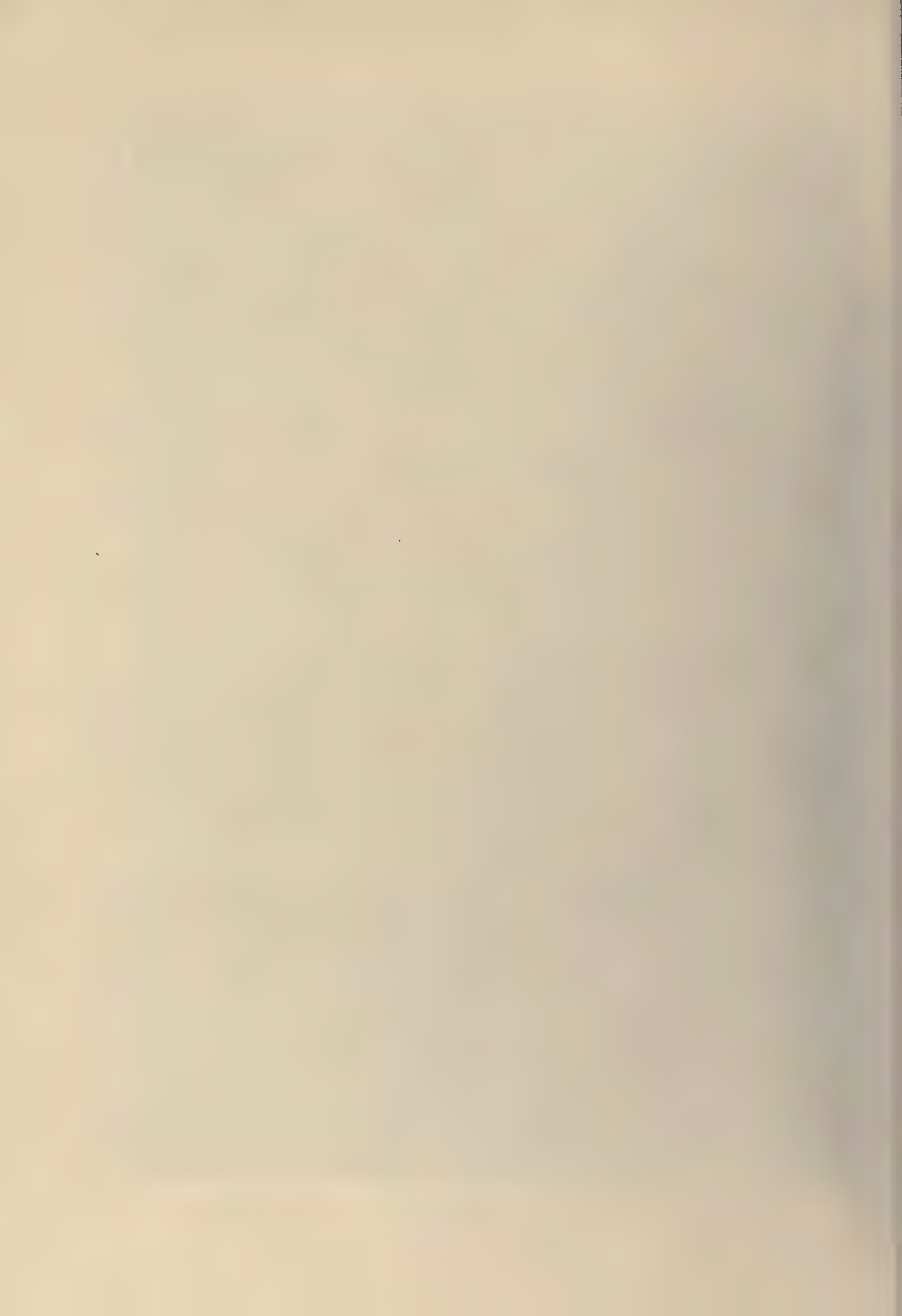
ARCH. MAX LÄUGER-KARLSRUHE

HAUS ALBERT: DER SCHATTENGARTEN

ARCH. MAX LÄUGER-KARLSRUHE

HAUS ALBERT: DER SCHATTENGARTEN

Brunnenfigur von Bildhauer Hermann Haller-Paris





ARCH. MAX LÄUGER-KARLSRUHE

HAUS ALBERT: TERRASSE

Relief über der Bank von Karl Albiker-Ettlingen



ARCH. MAX LÄUGER-KARLSRUHE ROSENGARTEN MIT VOGELBRUNNEN

aus: Wenn ein Künstler auf vorausgegangene Bestellung hin ein Kunstwerk geliefert hat, entstehen an dem vollendeten Werke von vornherein zwei geschützte Rechte: das Urheberrecht des Künstlers und das Eigentum des Bestellers. Das gleiche gilt, wenn ein fertiges Kunstwerk veräußert wird. In der Regel überträgt der Künstler sein Urheberrecht nicht auf den Besteller oder Erwerber. Ein Zwiespalt der nebeneinander bestehenden Rechte tritt selten hervor; wo das aber der Fall ist, kann grundsätzlich das Eigentum nur unbeschadet des Urheberrechts, das Urheberrecht nur unbeschadet des Eigentums ausgeübt werden. So wird der Urheber sein Recht zur Vervielfältigung des Werkes nur dann ausnützen können, wenn ihm der Eigentümer das Werk zu diesem Zwecke zugänglich macht; anderseits darf der Eigentümer das Werk weder selbst vervielfältigen noch durch einen anderen vervielfältigen lassen, wenn nicht der Künstler seine Einwilligung dazu gibt. Frei steht es dem Eigentümer, das Kunstwerk zu veräußern, zu verbergen, in der Regel auch, es zu vernichten. Durch diese Handlungen greift er in die künstlerische Eigenart des Werkes und damit in das Urheberrecht des Künstlers nicht ein. Nicht aber ist es dem Eigentümer gestattet, an dem Werk ohne Zustimmung des Künstlers Aenderungen vorzunehmen. Das ergibt sich daraus, daß selbst bei der Uebertragung des Urheberrechts auf einen Verleger dieser nicht befugt ist, an dem Kunstwerk, an seiner Bezeichnung oder an der Bezeichnung des Urhebers Aenderungen vorzunehmen; nur solche Aenderungen sind zulässig, für die der Urheber seine Zustimmung nach Treu und Glauben nicht versagen kann.

Hieraus ist zu folgern, daß auch der Eigen-



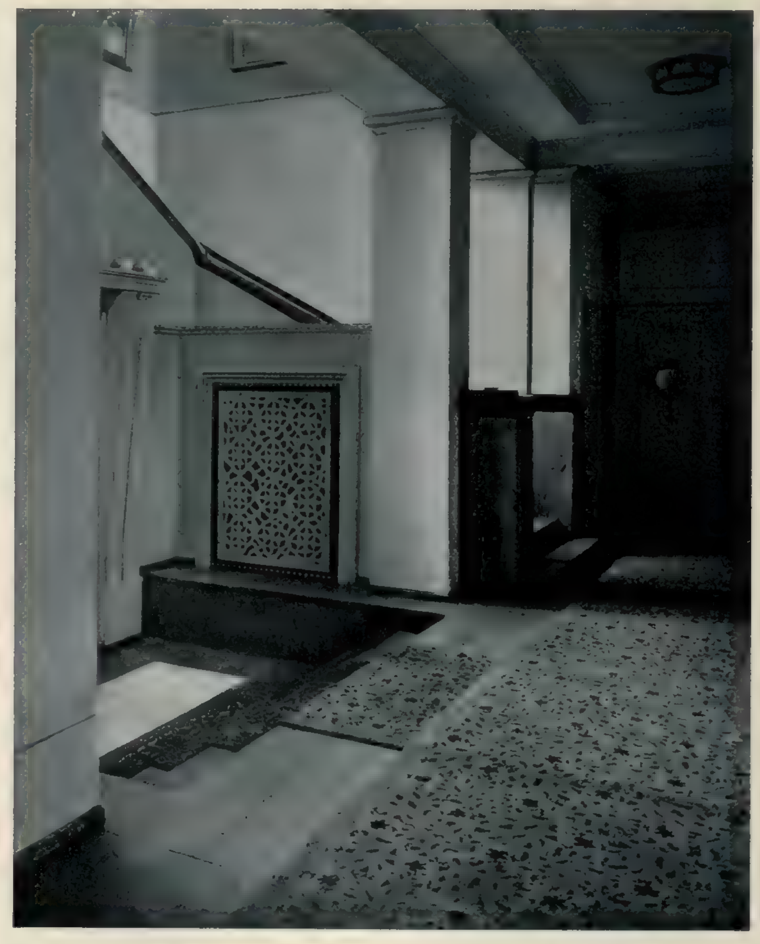
ARCH. MAX LÄUGER-KARLSRUHE ▫ HAUS ALBERT: BRUNNEN UND TERRASSE IM OBEREN GARTEN

tümer an einem Kunstwerk keine Aenderung vornehmen darf, durch die er den berechtigten Interessen des Künstlers Abbruch tun würde. Jedes Kunstwerk ist der ganz bestimmte und höchst persönliche Ausdruck einer Vorstellung des Künstlers; es verkörpert gerade in der Form, wie er es als fertig anerkennt, einen Teil seines Wesens. Aus diesem Grunde kann er verlangen, daß seine Eigenart nicht durch eine andere ersetzt, daß nicht ein von ihm geschaffenes Werk in einer anderen Form, als es von ihm fertig gestellt worden ist, als von ihm herrührend bezeichnet wird. Darin läge ein Mißbrauch seines Namens, eine Fälschung. Das müßte selbst dann gelten, wenn durch die Aenderung Fehler des Werkes beseitigt werden sollten; gerade solche Fehler können unter Umständen kennzeichnend für das Schaffen des Künstlers sein*). Zu welchen Aenderungen kann aber der Künstler seine Zustimmung nach Treu und Glauben nicht versagen? Diese Frage läßt sich nicht allgemein beantworten; es kommt alles auf die Umstände des einzelnen Falles an. Wo verschiedene Rechte an einem Kunstwerk bestehen, muß eben eines auf das andere Rücksicht nehmen. So kann die Verkleinerung eines Gemäldes zulässig sein, wenn es in der gelieferten Größe an den dafür bestimmten Platz nicht paßt und der künstlerische Wert dadurch nicht erheblich beeinträchtigt wird, ebenso die Abtönung einer Skulptur, deren Farbe sich mit Rücksicht auf ein Gegenstück oder aus anderen Gründen nicht als richtig gewählt erweist*.)

*) Man braucht hier nur an die Verzeichnungen zu denken, die manches Bild von Böcklin aufweist.

Bei Kunstwerken im eigentlichen Sinne, die unverändert zu erhalten der Eigentümer in der Regel selbst wünschen wird, hat die Frage kaum eine große Bedeutung; um so öfter kann sie sich aber bei Gegenständen des Kunstgewerbes ergeben. Diese sind durch das Kunstschutzgesetz den Kunstwerken völlig gleichgestellt. Gegenüber dem früheren Rechte bedeutet das eine kühne Neuerung, die ihren Grund jedenfalls in der Schwierigkeit hat, zwischen Kunst und Kunstgewerbe eine feste Grenze zu ziehen. Ob es allerdings leichter ist, die jetzt maßgebende Grenze zwischen Kunstgewerbe und Handwerk mit Sicherheit zu finden, ist eine andere Frage. Jedenfalls muß bei Gegenständen des Kunstgewerbes ein viel weitergehendes Recht des Eigentümers auf die Vornahme von Abänderungen anerkannt werden als bei Kunstwerken; das ergibt sich schon daraus, daß in solchen Gegenständen die Persönlichkeit des Urhebers viel weniger bestimmt ihren Ausdruck findet, so daß auch Aenderungen, die Verschlechterungen bedeuten, sein künstlerisches Interesse nicht im gleichen

*) Alle Beispiele dieser Art sind vorsichtig zu verstehen und dürfen nicht ohne weiteres verallgemeinert werden. Seinerzeit hat die Ueberstreichung der Figuren auf dem Wittelsbacher Brunnen in München viel Aufsehen gemacht. Sie war vom Künstler angeordnet worden, weil ihm die weiße Farbe des Marmors zu grell erschien. Er hatte dabei aber nicht beachtet, daß ihm nach der Uebergabe des Werkes an die Stadt kein Recht zustand, ohne deren Zustimmung eine solche Aenderung vorzunehmen. Ebensowenig hätte aber auch die Stadt die Ueberstreichung ohne die Zustimmung des Künstlers anordnen dürfen.



ARCH. MAX LÄUGER · HAUS ALBERT: TREPPENHAUS



ARCH. MAX LÄUGER-KARLSRUHE. HAUS ALBERT: TREPPENHAUS (VGL. S. 72)

Maße gefährden. Ganz besonders wird das für Gebrauchsgegenstände gelten müssen, bei denen die Abnützung Aenderungen notwendig macht.

Zu den Werken der bildenden Kunst gehören auch Bauwerke, soweit sie künstlerische Zwecke verfolgen. Auch bei solchen Bauwerken, die an sich rein nach Gebrauchsrücksichten angelegt sind, können einzelne Teile künstlerisch ausgestaltet sein, und diese Teile stehen dann unter Schutz. Insoweit darf auch der Eigentümer nur solche Aenderungen an dem Bauwerk vornehmen, zu denen der Künstler nach Treu und Glauben seine Zustimmung nicht versagen kann. Hierbei wird der Umstand gewichtig mitsprechen, daß Bauwerke in der Regel mehr als andere Kunstwerke in die Oeffentlichkeit treten; das Interesse des Künstlers an der unveränderten Erhaltung wird hier stärker sein als bei einem Kunstwerke, das nur wenigen Personen zu Gesichte kommt. Anderseits werden gerade bei Bauwerken, die ja doch meist bestimmten Zwecken dienen und bei denen insbesondere auf die Bedürfnisse und Einwirkungen des Verkehrs Rücksicht genommen werden muß, Aenderungen oftmals durch so beachtenswerte Erwägungen geboten sein, daß ihnen der Künstler nach den Grundsätzen von Treu und Glauben nicht widersprechen darf. Man braucht nur an den Fall zu denken, daß ein ursprünglich als Wohnhaus angelegtes Gebäude in ein Geschäftshaus oder in eine Fabrik umgewandelt wird, weil die Aenderungen der Verkehrsverhältnisse das nahelegen. Hier wird das Urheberrecht des Künstlers nicht so weit reichen, daß er gegen die Umgestaltung Einspruch einlegen kann. Wenn je, so handelt es sich hier um richtige Abwägung der beiderseitigen Interessen. Kein Urheberschutz besteht, soweit nur Gebrauchszwecke in Frage kommen; das gilt insbesondere für die innere Einteilung eines Gebäudes in verschiedene Räume, selbst wenn diese in besonders zweckmäßiger Weise erfolgte und sich als das Ergebnis einer angestrengten Arbeit darstellt. Die Innenarchitektur in diesem Sinne ist keine Kunst — wenigstens vom Gesetze nicht als solche anerkannt.



ARCH. MAX LÄUGER-KARLSRUHE HAUS ALBERT: BANK IN DER GALERIE

Schnitzereien der Bank von Karl Albiker-Ettlingen

ARCH. MAX LÄUGER-KARLSRUHE

HAUS ALBERT: EINGANG ZUR GALERIE

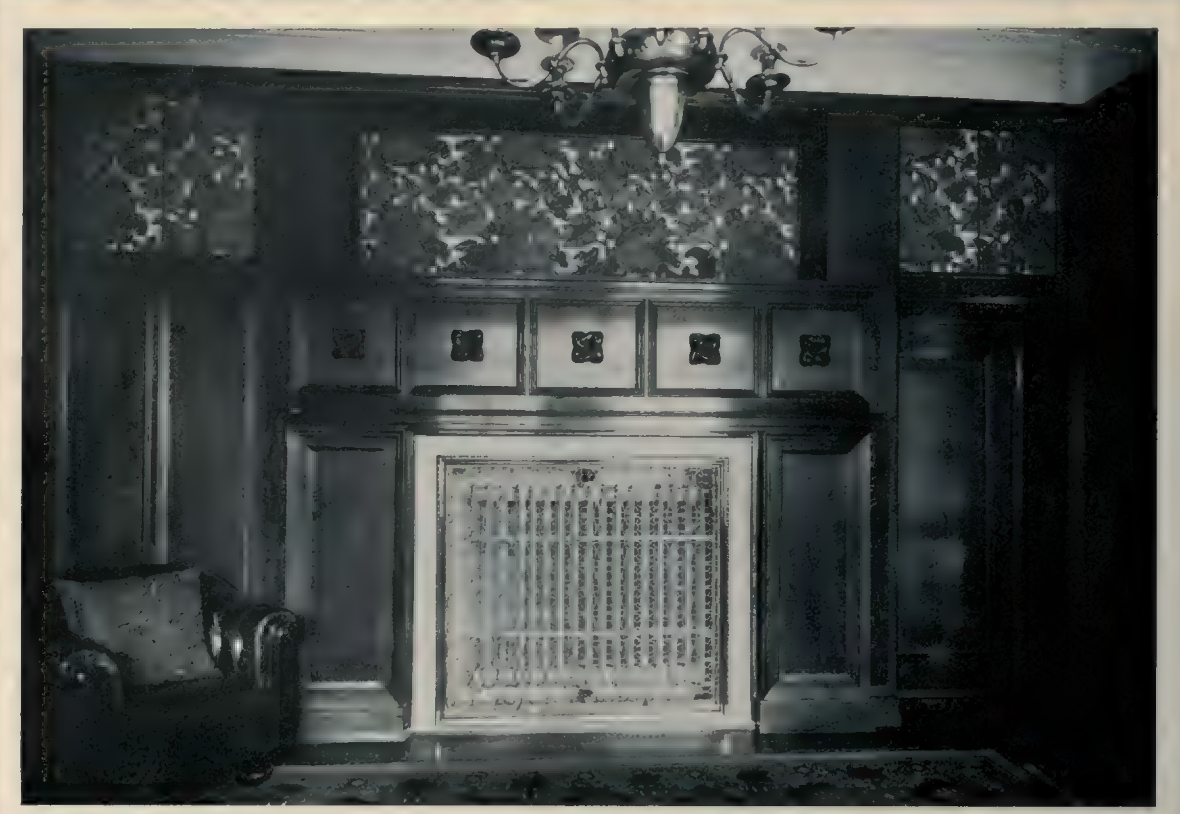


ARCH. MAX LÄUGER-KARLSRUHE

HAUS ALBERT: SPEISEZIMMER



ARCH. MAX LÄUGER-KARLSRUHE — HAUS ALBERT: SPEISEZIMMER



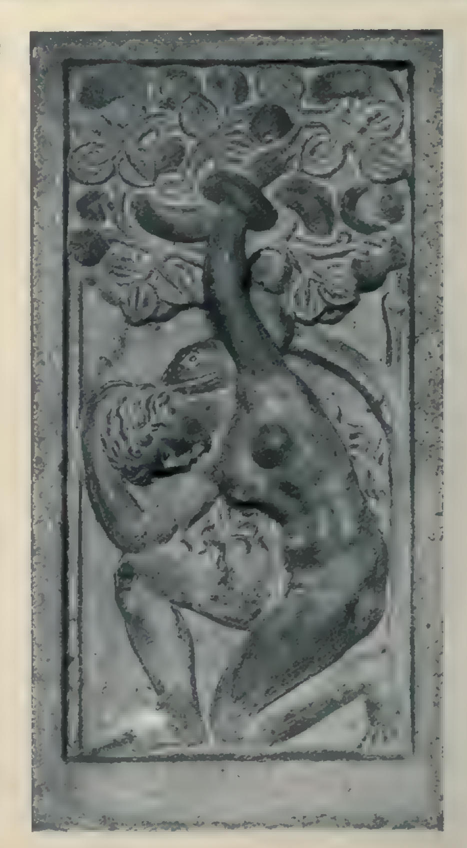
ARCH. MAX LÄUGER-KARLSRUHE

HAUS ALBERT: HERRENZIMMER

ARCH. MAX LÄUGER-KARLSRUHE ▫ HAUS ALBERT: KAMINNISCHE IM WOHNZIMMER (VGL. S. 80) ▫ MÖBEL VON BRUNO PAUL-BERLIN



BERNHARD HOETGER
DARMSTADT



STEINRELIEFS AM KAMIN DES WOHNZIMMERS (VGL. S. 79)

KARL ALBIKER-ETTLINGEN ▫ GESCHNITZTE TÜREN EINER TRUHE IN DER GALERIE DES HAUSES ALBERT (VGL. S. 75)



MAX LÄUGER-KARLSRUHE ▪ BÜFETT IM SPEISEZIMMER ▪ ▪ ▪ SCHNITZEREIEN VON KARL ALBIKER-ETTLINGEN



M. LÄUGER ▫ HAUS ALBERT: OBERER FLUR U. TREPPE ZUM DACHGESCHOSZ



MAX LÄUGER TEPPICH-MUSTER

Ausführung: Vereinigte Smyrna-Teppich-Fabriken A.-G., Berlin

ZU DEN ARBEITEN HERMANN OBRISTS

Der Bildhauer HERMANN OBRIST nimmt in der gegenwärtigen Bewegung in der Architektur und der angewandten Kunst Deutschlands noch immer eine gesonderte Stellung ein. Ohne irgend einer Richtung oder Gruppe anzugehören, geht er nach wie vor seinen eigenen Weg. Auch hat er nie verkündet oder empfohlen, daß andere genau denselben Weg gehen sollten: geht doch seine stete Aufforderung immer nur dahin: jeder einzelne wirkliche Künstler solle in der Architektur und in der angewandten Kunst, da, wo es sich um außerzweckmäßige Dinge handelt, genau so wie in der freien Kunst den Mut finden, seinen eignen Weg zu wandeln.

Und daß dieser Mut oft fehle, ist sein einziges Bedauern und sein einziger Vorwurf.

Er weist mit Recht darauf hin, daß gerade wie z. B. in der Literatur oder in jeder rein geistigen und nicht auf Utilität abzielenden Bewegung der Jetztzeit und der Zukunft die Entwicklung auf immer größere Differenzierung statt auf immer größere Uniformierung ausgeht und ausgehen muß, wenn eine wahre Kunstblüte entstehen soll, so auch in der Architektur und in der angewandten Kunst der Reichtum an individuellen schöpferischen Veranlagungen, die latent in den Völkern schlummern, geweckt werden müsse. Es ist ohne weiteres klar, daß er sich damit in den größten Gegensatz zu den Bestrebungen stellt, die gegenwärtig bei uns um sich greifen, bei denen entweder blos die alten Stile oder die Heimatkunst nur umfrisiert werden, oder die nach einem allgemeinem Stile zielen auf Grund der Zweckmäßigkeitsform, die höchstens in der Architektur noch der Monumentalität der Horizontalen und Vertikalen ein gewisses künstlerisches Element einräumen. Daraus ergibt sich auch ohne weiteres, daß nur ein ganz kleiner Kreis von Bewunderern und von Auftraggebern sich für seine spezifische, individuelle Art interessieren wird. Diese aber schätzen ihn richtig und sehr hoch ein.

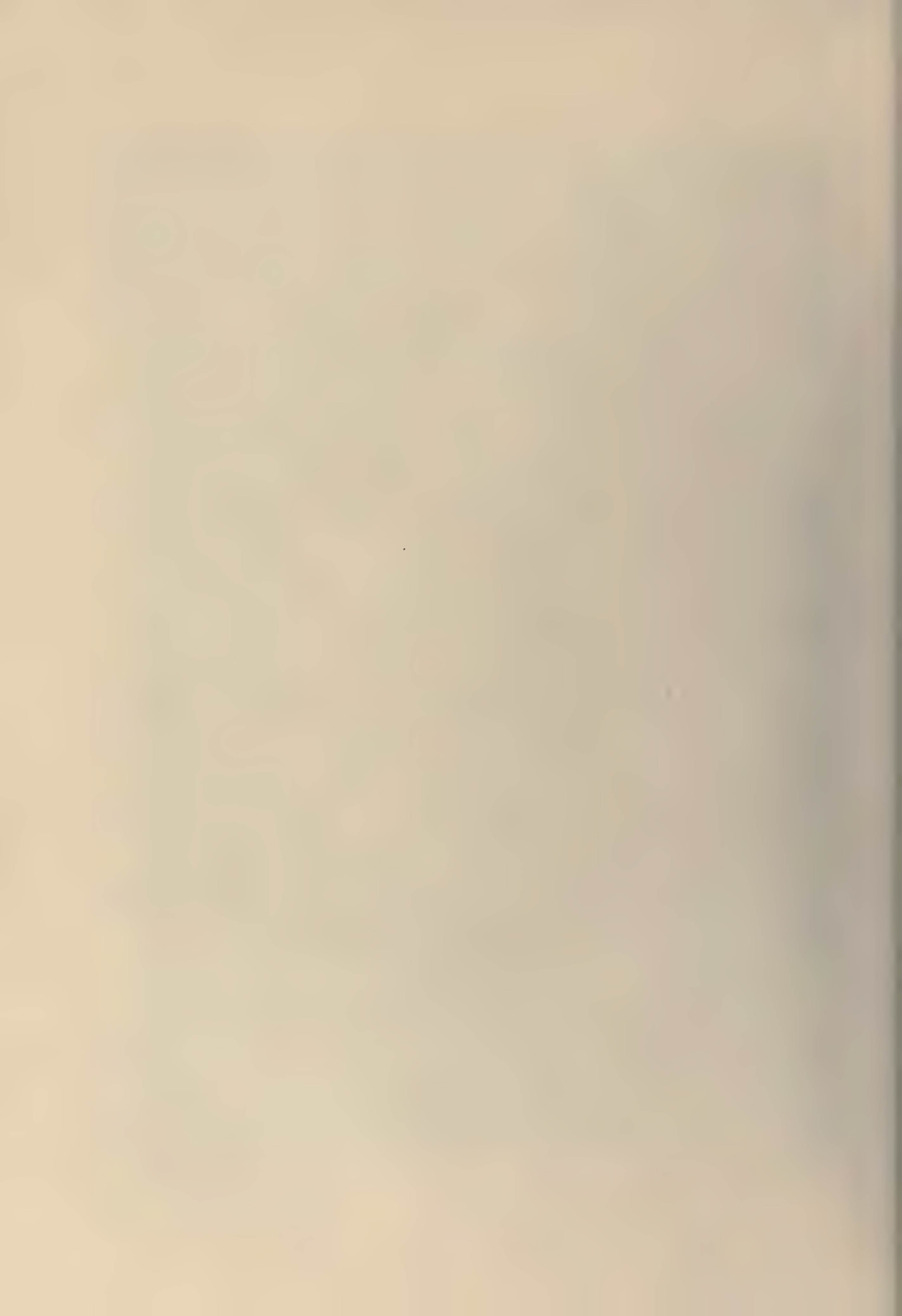
Seine Arbeiten verraten auch deutlich genug, daß er auf keine Richtung, keine Doktrin, kein Schema, keine Manier, auch nicht auf seine



HERMANN OBRIST-MÜNCHEN — GRABMAL EINES MUSIKERS IN WEIMAR



HERMANN OBRIST-MÜNCHEN BRUNNEN (IM BESITZE DES KÜNSTLERS)





HERMANN OBRIST-MÜNCHEN — GRABMAL TOPORSKI IN FREIBURG I. BR.

eigene, eingeschworen ist. Man trifft in seinen Arbeiten ganz starre, rein mathematische Formen neben den bewegtesten phantasiereichsten, rein kubisch-stereometrisch-kristallinische Gebilde neben musikalisch ornamentalen Linien, man wird an strenge gotische Ingenieurtechnik wie an krauses, launenhaftes Rokoko erinnert. Je nach der Art der Auftrages, des Ortes der Aufstellung, des gegebenen Materials oder des persönlichen Einfalles sind seine Arbeiten unendlich verschieden. Daß auch das ihm in Deutschland, wo man von jedem geradezu verlangt, daß er ein Schema, eine sogenannte theoretische Ueberzeugung habe, übel genommen wird, versteht sich ebenfalls von selbst.

Als Entwerfer verfährt Obrist stets rein künstlerisch; d. h. er nimmt seine Inspiration aus jeder Formenquelle, die sich ihm anbietet, und aus jeder Notwendigkeit, die ihm von außen technisch oder durch das Wesen des Auftrages aufgedrungen wird. In der Steinbearbeitung regen ihn z. B. ebensosehr die rein handwerksmäßigen Reize der Materialbehandlung wie die köstlichen Zufallswirkungen der natürlichen Felsenbildungen im Gebirge an. Läßt er das Wasser springen und wieder in die Becken herunterrieseln, so benutzt er ebensogut die reinen Zweckformen der Technik wie die rein poetischen Motive des Wasserspieles draußen in der Natur, in Grotten oder in Felsenklammen.

Er imitiert nicht die Naturgebilde, er stilisiert sie auch nicht bloß, wie das in doktrinärer Weise auf unseren Schulen gelehrt wird, sondern er läßt stets nur die Phantasie durch sie anregen, so daß nie eine Form als solche erkannt wird, sondern stets nur deren Stimmungswert suggeriert wird. Bei aller Beherrschung der Zweckform, der Technik, der Konstruktion, bleibt er stets Künstler und nur Künstler, und seine Gebilde bleiben persönlich und unnachahmlich. Auf seiner Art läßt sich keine Lehre, keine Schule, kein allgemeiner Stil aufbauen, und es könnte kein größeres Mißverständnis geben als dasjenige, dem er oft ausgesetzt gewesen ist: er verkünde einen neuen Stil, und dieser Stil solle der seinige sein.

Hermann Obrist ist von Geburt Schweizer, studierte zuerst Medizin und Naturwissenschaften und wandte sich erst spät als erwachsener Mann seiner frühesten Neigung, der Kunst, wieder zu.

Neben seinen künstlerischen Arbeiten hat er jedoch seine naturwissenschaftlichen Interessen nicht aufgegeben, die ihn andauernd beschäftigen. Ebenso war er organisatorisch durch Gründung der „Vereinigten Werkstätten" in München und einer großen Schule intensiv tätig, bis diese organisatorische Tätigkeit seine ganze intime künstlerische Tätigkeit zu überwuchern drohte, was ihn veranlaßte, sich dauernd von jeder öffentlichen, organisatorischen und agitatorischen Tätigkeit zurückzuziehen in die Stille seiner Werkstatt.

In dieser reifen zurzeit große Phantasiearbeiten heran, die wieder eine völlig neue Gattung monumentaler Plastik darstellen werden, abweichend sogar von dem, was er bis jetzt geschaffen hat.

So sehen wir auch hier sein innerstes Wesen am Werke, das sich mit seinem eigenen Worte am besten charakterisieren läßt: Jung bleiben heißt: noch etwas nicht Geschaffenes vor sich haben. Alt wird nur der, der sich seinen eigenen Sarg mit Prinzipien und Theorien schon bei Lebzeiten zimmert.

Dr. H. Steigerer



ARCH. PAUL L. TROOST-MÜNCHEN ◻ WANDLEUCHTER IN BRONZE

AUSF.: WILHELM & CO., KUNSTWERKSTÄTTEN, ◻ MÜNCHEN ◻



ANGELO JANK-MÜNCHEN — BAYERISCHER DRAGONER (1807)

ANGELO JANKS STILISTISCHE REITERBILDER

Roß und Reiter zu malen ist Angelo Janks Sache. Er vollbringt das mit einer Genialität, die an Géricault mahnt, mit dem er auch das himmelstürmende Temperament gemeinsam hat. In allen Situationen, die Sport und Militär denkbar machen, weiß er sie zu malen: die anstürmende Schar der attackierenden Ulanen in der Schlacht, weiße Kürassiere bei der Parade, Herrenreiter im Finish, elegante Reiterpaare an schönen Maimorgen im Hydepark, im Grunewald oder im Münchner Englischen Garten. . . . . Diese Themata behandelt Jank in aufrechter Naturabschrift. Er hat wohl acht der Natur und der Wirklichkeit der Atmosphäre und der modellierenden Einflüsse der Sonne und der Luft. Selbst wenn sich Jank einmal an eine so gewaltige Aufgabe begibt, wie sie ihm seine Reichstagsbilder stellten, mag er sich seines Verismus nicht entschlagen. Das Mittelbild dieses Riesentriptychons, den Umritt Wilhelms I. am Abend der Schlacht von Sedan darstellend, ist ganz naturalistisch behandelt, nur bei den beiden Flügelbildern, die historische Motive aus dem alten Kaiserreich zum Vorwurf haben, ist eine leichte Stilisierung in Komposition und Farbgebung wahrnehmbar. Es wird hier Anschluß genommen an Janks berühmte Steinzeichnung „Eiserne Wehr", die einen festen Landsknecht auf mächtigem Roß wie eine symbolische Gestalt deutscher Wehrhaftigkeit vor den geschlossenen Hintergrund stellt.

Neuerdings hat Jank einen Zyklus historischer Reiterbilder aus der Zeit der Befreiungskriege vollendet, Gemälde, bei denen das stilistische Moment stärker, ja bestimmend in die Erscheinung tritt, und die somit im Werk des Künstlers etwas Besonderes darstellen. Es sind bayerische Kavalleristen in ihren schmucken, altehrwürdigen Uniformen. Je einer, dekorativ in das aparte Bildformat komponiert, mit einem an der Horizontlinie hingezogenen Schlachtgewimmel als Hintergrund, mit Wappen und Aufschriften als bewußten Schmuckattributen. Die mächtigen Rosse, die Gestalten der Reiter, die Gesten und Gebärden gemahnen an jene repräsentativen Barockreiterbilder, wie wir sie aus den Porträten der Heerführer des Dreißigjährigen Krieges kennen. Die Farbstimmung der Gemälde ist indessen ganz anders. Sie

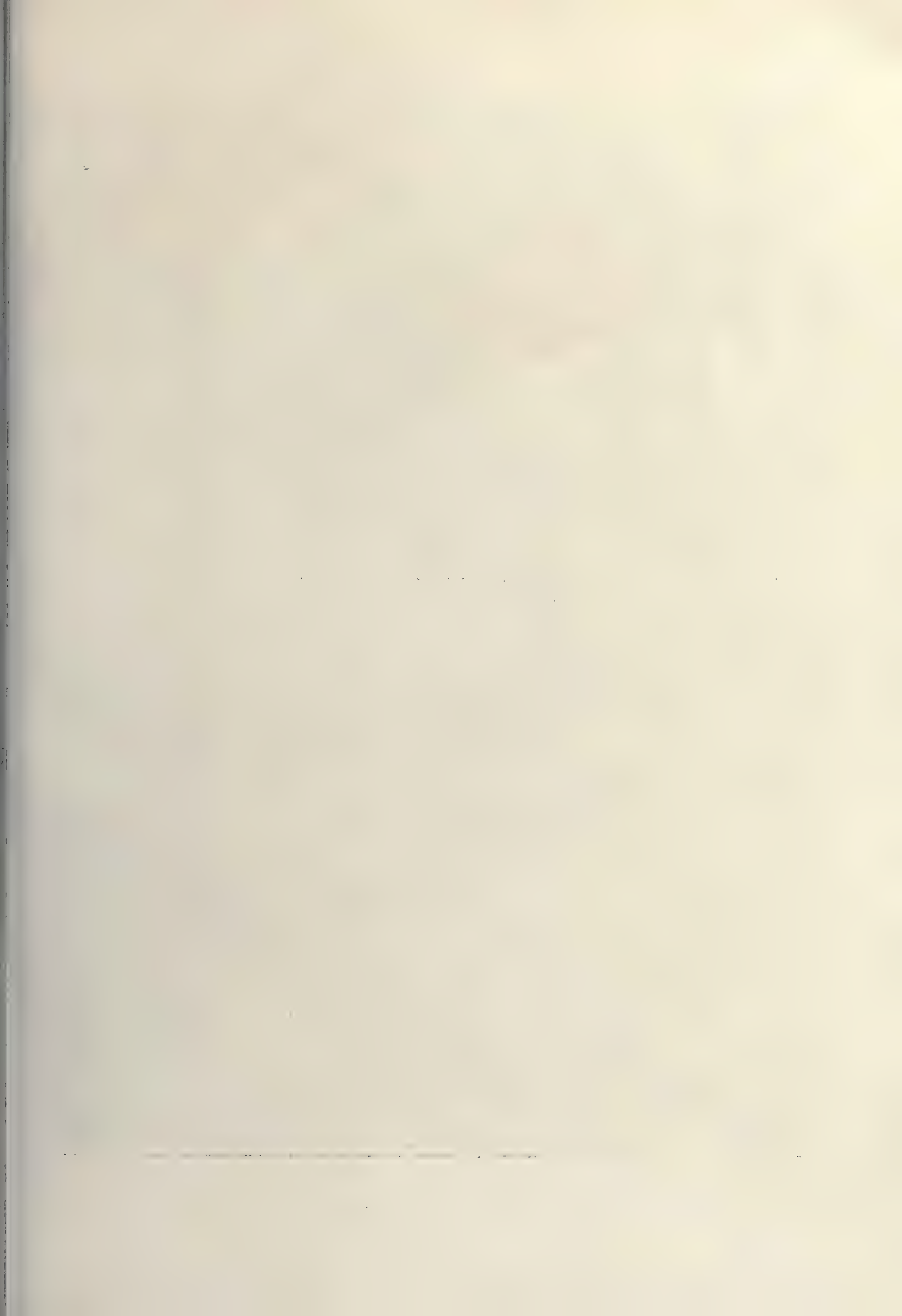
ANGELO JANK BAYERISCHER ULAN (1814—22)

weicht aber auch von Janks sonstigem Kolorit ab. Sie ist heller, blasser, aparter, unwirklich-dekorativ.

Daß von diesen Bildern hier ausführlicher die Rede ist, hat seinen Grund darin, daß diese Werke, die man gegenwärtig in Brakls Kunsthaus in München zur Schau gestellt sieht, einen Wendepunkt in der herkömmlichen dekorativen Militärmalerei bedeuten. Auf diesem Gebiet schien den Bestellern bis auf unsere Zeiten das Unzulängliche immer noch gut genug. Die meisten Offizierskasinos bedienten sich zur Dekoration ihrer Säle des ärmlichsten Kitsches: Männer, die es entrüstet zurückweisen würden, ein Alpaka-Besteck in die Hand zu nehmen, ließen sich an den Wänden ihrer repräsentativen Kasernenräume die verfälschteste, unechteste „Kunst“ gefallen und freuten sich ihrer wohl gar noch. Da ist es denn recht erfreulich, einen starken Künstler am Werk zu sehen, der diesem Kitsch den Krieg erklärt, der nicht nur in theoretischen Sätzen dagegen protestiert, sondern zugleich auch tatsächliche Arbeit im Bessermachen leistet. Und nicht minder erfreulich ist der Umstand, daß ein kunstfreundlicher Mann sich diesen Zyklus gesichert hat in der schönen Absicht, ihn einem militärischen Genesungsheim als Schmuck für den Speisesaal zu spenden. Von den Wänden dieses Raumes wird dann durch die Mittlerschaft von Janks Bildern nicht nur die Vergangenheit der bayerischen Armee sprechen, sondern hohe Kunst wird zugleich Freude und Schönheit über den Saal ausgießen. G. J. W.



ANGELO JANK BAYERISCHER HUSAR (1815—22)





H. Goes: Messingtablett; Fritz Schmoll von Eisenwerth: Majolikafigur; C. B. Schmitz: Vasen; H. Weiß: Bemalte Holzdose

C. B. Schmitz: Vase; A. Mathes: Silberne Dose; N. Penin: Holzdose; E. v. Ruckteschell: Tasche; H. v. Zezschwitz: Häubchen
AUS DEN LEHRWERKSTÄTTEN DER LEHR- UND VERSUCH-ATELIERS WILHELM VON DEBSCHITZ, MÜNCHEN

DIE AUSSTELLUNG DER DEBSCHITZ-SCHULE IM BERLINER KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SCHÜLER-ARBEITEN

Die Ausstellung der Debschitz-Schule im Berliner Kunstgewerbemuseum war eine Ueberraschung. Seit mehreren Jahren hatte man in der Oeffentlichkeit nichts Authentisches mehr von dieser ersten der neuen kunstgewerblichen Lehranstalten gehört. Gelegentliche Beteiligungen an größeren Ausstellungsveranstaltungen konnten ein rechtes Bild nicht geben. In der Erinnerung haftete noch eine vage Vorstellung von den frühen Anfängen dieses Institus, das vor nunmehr zehn Jahren von Wilhelm von Debschitz und Hermann Obrist begründet worden war. Man dachte an das berühmt gewordene Beispiel von der Haferrispe, an jenes organische Sezieren der Natur, das, wie W. von Debschitz im Märzheft 1904 dieser Zeitschrift auseinandergesetzt hatte, durchaus kein Naturalismus, kein bloßes Abschreiben der Natur sein wollte. Erinnerungen, die noch mannigfach getrübt wurden durch Arbeiten von Leuten, die behaupteten, kurz oder lang in der Debschitz-Schule gesessen zu haben. Die Münchner Lehr- und Versuch-Ateliers waren so für die Allgemeinheit umnebelt von der Sphäre eines sensiblen Artismus, der gewiß seine Reize hat, wenngleich es auch klar ist, daß man eine große Schulorganisation nicht auf ein paar delikate Reize aufzubauen vermag.



FR. EISENHOFER MAJOLIKA-FIGUR

Bleibt es auch immer gewagt, eine Lehrtätigkeit nach einer noch so umsichtig organisierten Schulausstellung zu beurteilen, so reichten doch die tausend von Debschitz-Schülern entworfenen und ausgeführten Objekte aus, um jene höchliche Ueberraschung hervorzurufen. Es zeigte sich, daß dieser ganze Vorstellungskomplex, den man von dieser Münchner Lehranstalt mit sich herumschleppte, gar nicht mehr zutrifft. Sie war in ihrer zehnjährigen Lehrpraxis aus ihrer eigenen Entwicklung, über ihre eigenen Grenzen hinausgewachsen. Nicht als ob das auf eine hohe künstlerische Ertüchtigung gerichtete System geändert worden wäre; jener Artismus, den der Liebhaber eines edlen Kunsthandwerks selbstverständlich nicht missen möchte, ist im Sinne einer praktischen Gewerbebetätigung organisiert worden. Damit scheint sich in dieser privaten Anstalt, die trotz der neuerlichen Subventionierung durch die bayerische Regierung und die Stadt München sich die Vorzüge eines privaten Instituts erhalten hat, ein möglicher Ausgleich einzustellen zwischen den divergierenden Tendenzen, an denen in heutiger Zeit die Kunstgewerbeschule notwendigerweise leidet. Sie soll in dem Lernenden künstlerische Kräfte entfesseln und soll nicht weniger der Alltagspraxis dienen. Was, wie wir sehen, gelegentlich dahin aufgefaßt wird, daß die Praxis mit ihren Anforderungen als programmwidrig sehr außer acht gelassen wird, oder daß andererseits aus dem zukünftigen Diener ein Sklave der Praxis gemacht wird. Was von dem besten Material, das heute die Kunstgewerbeschulen durchlaufen hat, verlangt wird, ist ja nicht wenig. Der in die Praxis entlassene Schüler soll den Gewerben frischeste Impulse geben und soll sich doch im weitesten Sinne einschmiegen in Traditionen und Bedürfnisse, die seinem künstlerischen Ideal in den seltensten Fällen entsprechen. Er soll zu der allerhöchsten Kunst des selbstlosen Dienens gebracht werden und überdies bei dem Kampf um den großen Markt nicht der Ideale verlustig gehen, die uns den neudeutschen Gewerbler wert machen. Die Organisation der Debschitzschen Schule, wie sie sich heute darbietet, geht nun von einer künstlerischen Allgemeinbildung aus. Das



ARBEITSKÖRBCHEN VON E. KOLISCH UND A. SCHWEDELER ▪ KÄSTCHEN MIT HANDSTICKEREI VON S. TAEUBER
Hergestellt in der Lehr-Werkstätte der Debschitz-Schule

Schülermaterial, mit dem eine solche Anstalt zu rechnen hat, das sich vorwiegend aus „ungelernten“ jungen Leuten zusammensetzt, die weder Praxis noch die Disziplin der Praxis hinter sich haben, soll in der Zeit, da es noch in weitestem Maße aufnahmefähig ist, nicht von vornherein auf eine enge und letzten Endes beengende Fachausbildung festgelegt werden. „Anfänger und Vorgeschrittene“, so heißt es in den Leitsätzen der Lehr- und Versuch-Ateliers, „sollen Gelegenheit haben, sich durch Anschauung und Betätigung im Gesamtgebiet der bildenden Kunst unter Aneignung der allgemeinen Gesichtspunkte, welche für alle künstlerische und kunstgewerbliche Arbeit Geltung haben, zu orientieren, um mit gereifterem Urteil spezielle Neigung und Begabung zu erkennen und ein Fach zu wählen“. Auf diesem allgemeinen Unterricht erst baut sich die Unterweisung in den Fachgebieten auf, für die der Schüler eine besondere Begabung bekundet. Erst der, der wenigstens eine Ahnung erhalten hat, um was es sich eigentlich bei allen künstlerischen Problemen handelt, soll seine Kraft auf ein Spezialgebiet, sei es Flächenkunst, sei es Raumkunst, Plastik oder Kleingewerbe konzentrieren. In technologischen Kursen (über die Möbelbaukonstruktionslehre, die Feinbearbeitung des Holzes, die Technologie der Metalle etwa) und Fachwerkstätten, von denen es bis jetzt eine Metallwerkstätte, eine keramische Werkstätte und Werkstätten für Handtextiltechniken bei Debschitz gibt, soll er dann aus der Sphäre des Zeichnerateliers herausgeführt werden in die Welt der Tatsachen, die außer einem Formempfinden von ihm die Bewältigung von Materialien, von Techniken, von Kalkulationen usw. verlangt. Der Ausgangspunkt ist, wie man sieht, eine Entfesselung schöpferischer Fähigkeiten und das Ziel ein Hinlenken zur hochwertigen Qualitätsproduktion, der Weg dazu eine Werkstattpraxis, die der schöpferischen



E. v. RUCKTESCHELL ▪ KORB IN MACRAMÉ MIT PERLEN



MAJOLIKA-VASEN VON L. EBERT (1. 3), H. WARLAM (2), J. VON WALDBURG (4) UND E. J. KOPECKY (5)
Hergestellt in der Lehr-Werkstätte der Debschitz-Schule

Veranlagung den Halt gewährt, der sie vor einem vagen Taumeln und Irrlichterieren schützt.

Fragt man nach den Resultaten einer solchen Schulerziehung — über die ein vollgültiges Urteil zu fällen, eine noch so umfangreiche Publikation kaum gestattet —, so darf keinen Augenblick außer acht gelassen werden, daß alle die vorgewiesenen Leistungen einzuschätzen sind als eine Summe, bestehend aus den Unterrichtsmaximen, die die Anstalt zu geben hat, und dem Stückchen Einzel-Persönlichkeit, mit dem der Schüler jene Maximen durchdringt. Es ist sehr sorgsam abzuschätzen, wie viel die Schule dem Einzelnen gibt und wie viel sie aus ihm heraus zur Entwicklung bringt. Das erfordert eine weitgehende Untersuchung mannigfacher Schüler-Individualitäten, die auf dem in einer Zeitschrift verfügbaren Raum nicht durchzuführen ist. Es läßt sich nur die Bilanz solcher Forschung geben, nur sagen, daß die gezeigten 1000 Arbeiten eine solche ungezwungene Mannigfaltigkeit weisen, daß man von selbst auf die Schüler-Individualität zu achten, daß man sie als gewichtigen Faktor einzuschätzen beginnt. Das ansprechende Niveau dieser Schulausstellung basiert also nicht auf einer Geschmackskonvention, die, wie man weiß, sehr leicht zu übermitteln und sehr schnell anzunehmen ist, die aber jugendlichen Arbeiten eine greisenhafte Sterilität gibt, eine Fertigkeit, hinter der es eine weitere Fruchtbarkeit nicht mehr geben kann. Geschmackskunst im feinsten Sinne kann logischerweise nur der

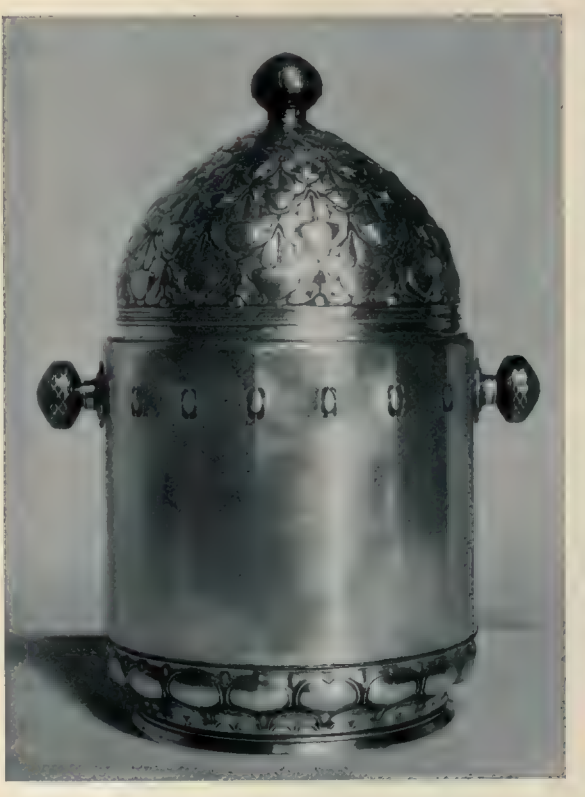


FR. EISENHOFER MAJOLIKA-FIGUR



GEDRECHSELTE UND BEMALTE HOLZDOSEN VON H. BERGK (1. 3), N. PENIN (2. 5) UND M. BARTENSTEIN (4)

erfahrene, der nach dem Kampf zur höchsten Reife abgeklärte Künstler bieten. Daß die jungen Leute, um die es sich hier handelt, nicht mit solcher Abgeklärtheit kokettieren, daß sie Geschmacksäußerlichkeiten nicht wie eine erborgte Hülle mit sich herumschleppen, spricht durchaus für die Art des Unterrichts, der ihnen zuteil wird. Man braucht angesichts solcher Schülerleistungen keineswegs das Verlangen zu haben, jedes einzelne Stück besitzen zu wollen. Es kann sehr oft sogar der Fall eintreten, daß einem die Sache, so wie sie ist, nicht in höchstem Maße gefällt, und sie behält trotzdem ihren Wert als Schulexempel, als pädagogisches Exerzitium. Es mag, um nur ein Beispiel zu nennen, Menschen genug geben, die das große Messingtablett mit Zinn - Einschmelzung (Abb. S. 93) nicht im Gebrauch haben möchten, und dennoch ist gerade dieses Tablett ein höchst bemerkenswertes Schulstück, das den Absichten und Einsichten, dem Wollen und den Fähigkeiten eines in der Entwicklung begriffenen Geistes ein außerordentliches Zeugnis ausstellt.



K. BAYER ▫ IN SILBER GETRIEB. BOWLE, GRIFFE BRONZE
Ausführung der Rohform: Karl Weishaupt, Silberschmied, München

Ein Mensch, der das macht, der, begeistert von einer neuartigen Technik darauf aus ist, dieser Technik einen neuartigen Wirkungseffekt zu entlocken, ist wie die Mehrzahl dieser Debschitz-Leute Experimentator. Experimentator, wiederum nicht im Sinne des großen, selbständigen Künstlergeistes, der alle Brücken hinter sich abreißt, um aus seiner Eigenart heraus zum überraschenden Neuland zu gelangen, sondern Experimentator in dem Sinne, daß einer sich jung, frisch und interessiert an eine Arbeit macht, die er unbekümmert um die Erfahrungsresultate der anderen zu bewältigen trachtet, in der er auf eigene Faust zu geben versucht, was er aus seinem unverbrauchten Instinkt heraus zu formen vermag. Experimentator im Sinne eines eigenen Duktus, im Sinne eines frappanten Material- und Technikenreizes; Experimentator durch das Bestreben, zu zeigen, daß einer auch etwas ist, auch etwas von Eigenwert zustande zu bringen vermag. Unter diesem Gesichtspunkt betrachte man einmal die beigegebenen Abbildungen, achte darauf,



GEDRECHSELTE HOLZDOSEN VON A. SCHWEDELER (1), F. MÜLLER (2), H. WEISZ (3), B. THEMEL (4), G. KRAUT (5), H. VON ZEZSCHWITZ (6)

K. BAYER TABLETT

Ausführung: Messing mit Zinn-Einschmelzung ▫ Hergestellt in der Lehr-Werkstätte der Debschitz-Schule



K. BAYER — TEEBÜCHSE UND OBSTSCHALE IN ZINN

wie einer sich um eine interessante Glasur, um eine Möglichkeit der Drehbank, um die Ornamentierung eines Flechtwerkes, einer Stickerei, einer Treibarbeit bemüht hat. Das eigentlich Fesselnde an all diesen Dingen ist, daß sie weitere Möglichkeiten ankündigen. Sie machen nicht den Eindruck, als ob sie zufällig wohl geratene Experimente wären, sondern daß hier das Experimentieren zum eigenen Ausdruck hin im System gelegen hat, daß das, was hier im einzelnen gut ist, nicht der gegebenen Anleitung, sondern der Organisierung



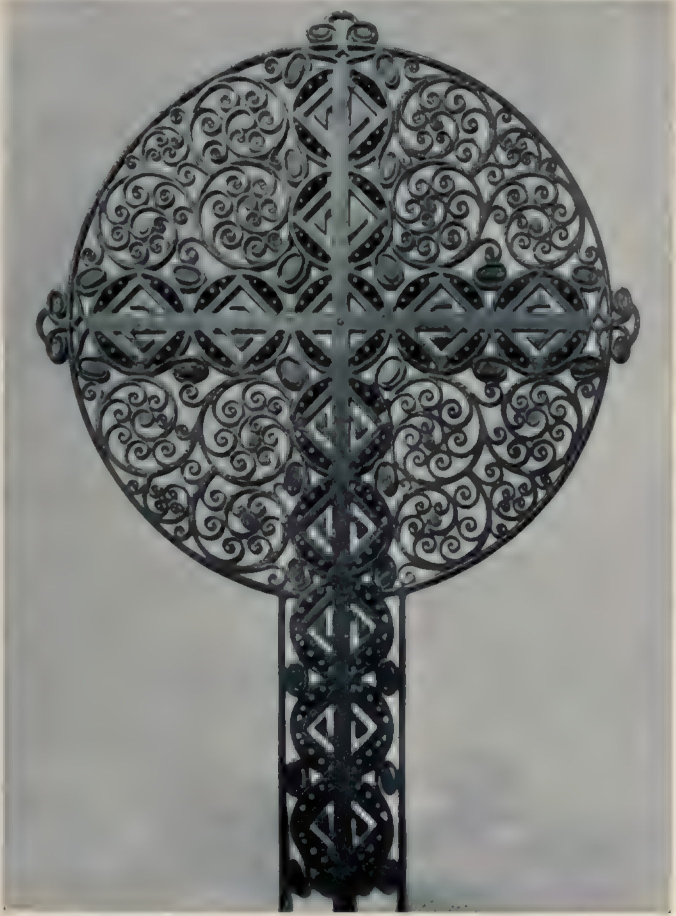
A. MATHES ▫ SILBERNES SCHMUCKKÄSTCHEN MIT FILIGRAN-DECKEL UND BERNSTEIN
Hergestellt in der Lehr-Werkstätte der Debschitz-Schule



N. PENIN BEMALTE HOLZDOSEN

der Kräfte zu verdanken ist.

Mehr aber kann die Schule im ganzen nicht gut bieten. Sie wirkt fruchtbar, wenn sie ihre Schüler hinführt zu rechten, zu gangbaren Wegen, wenn sie in ihnen mit dem Instinkt für die natürlichste der Möglichkeiten die Fähigkeiten entwickelt, ein vorgefaßtes Ziel mit künstlerischem Elan und sachlicher Gediegenheit zu erreichen, wenn sie in denen, die sich ihr anvertrauen, alles entfesselt, was an eigener Art in ihnen ungeweckt schlummert, und jedem einzelnen doch wiederum so viel Selbstzucht aufnötigt, daß dieser Individualismus nicht ein Feind werde jenes künstlerischen Sozialismus, den wir Zeitstil nennen. Ueber den Wert einer solchen Schulung für Gewerbe und Kunsthandwerk entscheidet letzten Endes die Praxis und das Geschick, das ihren Zöglingen draußen in den Ateliers, den Werkstätten, den Fabrikkontoren usw. beschieden ist. Eine Schule wie die Lehr- und Versuch-Ateliers, die bald ein Dutzend Jahrgänge hinter sich haben, muß auch auf eine solche Frage befriedigende Antwort zu geben vermögen. Das soll in einem zweiten Aufsatz versucht werden. P. WESTHEIM



H. VON ZEZSCHWITZ SCHMIEDEEISERNES KREUZ

ARBEITSKORBCHEN VON E. SCHMIDT UND H. VOELCKER, SHAWL IN BATIK-TECHNIK VON H. FISCAL



O. LÖWENSTEIN ▫ SEIDENES KISSEN MIT KURBELSTICKEREI

GETRIEBENER TELLER VON E. BECHTLER, DECKE VON G. KRAUT, MAJOLIKA-ARBEITEN VON J. VON WALDBURG, E. J. KOPECKY UND E. WAGNER



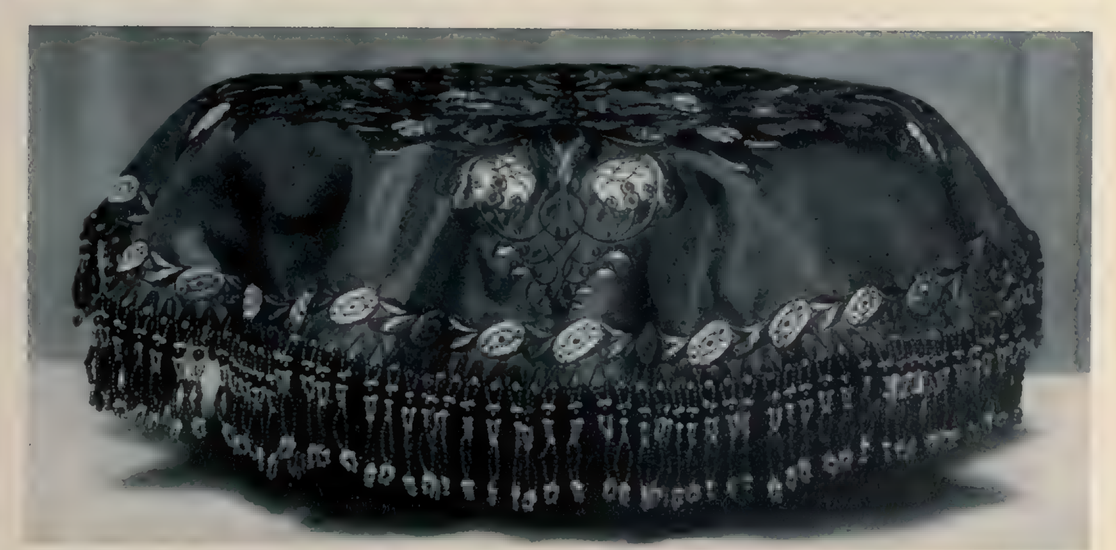
W. LEVIN ▫ SEIDENES KISSEN MIT KURBELSTICKEREI





KINDERHÄUBCHEN VON M. BECK U. M. EINSTEIN, HERGESTELLT IN DER LEHR-WERKSTÄTTE DER DEBSCHITZ-SCHULE

E. SCHLIER ▫ KINDERHÄUBCHEN, IN NADELSPITZE AUSGEFÜHRT IN DER SPITZEN-SCHULE DER FÜRSTIN VON PLESS IN HIRSCHBERG



H. EVERS ▫ ARBEITSKORB MIT DECKE ▫ HERGESTELLT IN DER LEHR-WERKSTÄTTE DER DEBSCHITZ-SCHULE



VASEN UND DOSEN VON K. BEYDA (1), P. SCHOTT (2. 3. 7. 8), G. HAUSMANN (4), R. QUANDEST (5), E. J. KOPECKY (6)
Hergestellt in der Lehr-Werkstätte der Debschitz-Schule

S. FROHBERG ▫ TASCHENTUCH MIT KLOPPELSPITZE



URNENWEG DER SONDERAUSSTELLUNG FÜR FRIEDHOFSKUNST DES VERBANDES DEUTSCHER GRANITWERKE

DIE AUSSTELLUNG FÜR FRIEDHOFSKUNST DES VERBANDES DEUTSCHER GRANITWERKE IN LEIPZIG

Das Völkerschlachtdenkmal beherrscht mit seinen enormen Massen das gesamte Riesengelände der Internationalen Baufach-Ausstellung zu Leipzig. 12000 cbm Granit in Quadern bis zu 360 Zentnern schwer sind in diesem Erinnerungsmal an das gewaltige Ringen unseres Volkes vor 100 Jahren aufeinandergetürmt. Schwer läßt es sich vorstellen, daß ein anderes Gestein die Wucht der riesigen Abmessungen, die an keinem deutschen Denkmal auch nur annähernd erreicht werden, hätte so zur Geltung bringen können als gerade der Granit, der für uns ja geradezu zum Symbol des Festen und Unverwüstlichen geworden ist. „Den ältesten, festesten, tiefsten, unerschütterlichsten Sohn der Erde“ nennt ihn Goethe und erzählt, daß er sich seiner Betrachtung mit „recht leidenschaftlicher Neigung“ zugewandt hatte.

Aber nicht nur zu gewaltigen Werken wie das Völkerschlachtdenkmal und das Hamburger Bismarckdenkmal eignet sich der Granit. Haben doch schon die klassischen Völker des Altertums, besonders die Ägypter, neben ihren gigantischen granitenen Kolossen und Obelisken auch kleinere Werke wie Sarkophage, Porträtstatuen u. dgl. aus diesem farbenprächtigen Gestein geschaffen und zwar in einer Feinheit der Ausführung, die heute nicht weniger in Erstaunen setzt als jene gigantischen Werke.

Auch auf der Leipziger Ausstellung sind solche kleinere Granitarbeiten vertreten, und sie tragen nicht weniger dazu bei, unser Interesse an diesem Hartgestein wachzurufen als das Riesenwerk des Völkerschlachtdenkmals.

Wer das Granitgrabmal nur von den schwarzen, hochglanzpolierten Obelisken und Kreuzen her kennt, die sich überall in übergroßer Zahl auf unseren Friedhöfen drängen, wird erstaunt sein, auf dem Musterfriedhof des Verbandes Deutscher Granitwerke zu sehen, welche hohe künstlerische Ausdrucksmöglichkeiten dieses Gestein enthält. Die neue Zeit hat eben auch vor den Granitwerken nicht stillgestanden, und an Stelle der rein industriellen Herstellung von Grabmälern ist die Kunstindustrie getreten, die im Verein mit der Künstlerschaft emsig bei der Arbeit ist, den Granit hinsichtlich Form und Farbe zu gestalten.

Gerade die letzte überrascht uns durch ihre Mannigfaltigkeit ganz besonders. Es war eben eine Laune, den tiefschwarzen Grabstein allen





GRABSTEINE AUS DUNKLEM, MATT GESCHLIFFENEM GRANIT VON R. LAUSCHKE & CO., EINBECK ▫ URNENGRABMAL, ENTWORFEN VON HERMANN BILLING-KARLSRUHE, AUSGEFÜHRT VON HERM. JAHN, BERNECK

anderen vorzuziehen, so daß man sich unter Granit fast gar nichts anderes mehr vorstellen konnte. Nun sehen wir mit einem Male, in welch zahlreichen, oft wundervollen Varianten dieses Material vorkommt. Wir sehen ferner, daß es gerade auch die deutschen Granite sind, die in ihren freundlicheren, diskreteren Tönungen im Interesse des Friedhofsbildes vielfach den Vorzug verdienen vor den skandinavischen, hinter deren finsterer Pracht sie seither zurückstehen mußten.

Die grünen Sorten des Harzes, Odenwaldes, Fichtelgebirges und der Lausitz, die mannigfachen graublauen, dunkel- und schwarzgrauen, wie sie in allen Granitgebirgen Deutschlands vorkommen, die ebenfalls weitverbreiteten rötlichen, sie alle werden viel mehr zu einer versöhnlichen Friedhofsstimmung beitragen, als die meist ziemlich anspruchsvollen Farben der schwedischen Granite.

Letztere deshalb verbannen zu wollen, hieße trotzdem zu weit gehen; nur sollen sie nicht allein das Feld beherrschen. Auch gibt es einzelne Arten, wie den hellblauen und dunklen Labradorgranit und ein dunkelolivgrüner Stein, die sich ganz wundervoll zur plastischen Bearbeitung eignen und — besonders in mattgeschliffenem Zustand — vorzüglich jedem Friedhof einfügen. Unsere Grabmalschau enthält davon viele Beispiele.

Wir haben bereits verschiedene Male von der Bearbeitungsweise gesprochen. Hierzu ist in erster Linie die Oberflächenbehandlung zu rechnen. Wenn schon bei dem weichen Marmor ein sinngemäß angeordneter Wechsel zwischen rauhen und geschliffenen Flächen ansprechend und belebend wirkt, so ist dies bei dem harten Granit um so mehr der Fall, als sich hier der Bearbeitungsgrad in weit höherem Maße steigern läßt. Von gestockt über gespitzt, matt- und feingeschliffen bis zur Politur geht die Stufenleiter und damit der Grad der Intensität, in der sich die dem Materiale innewohnende Farbe kundgibt. Dabei sind alle Bearbeitungsformen unbedingt haltbar und gehen nicht ineinander über, wie dies bei anderen Gesteinen der Fall ist.

Ganz besonders ist die Anwendung verschiedener Behandlungsarten da geboten, wo es sich um die Hervorhebung markanter Details handelt, indem man z. B. eine polierte Schrifttafel auf einen geschliffenen Grund legt oder eine geschliffene Urne auf einen rauhen Sockel stellt. Bei dem schönen Denkmal von W. Franke auf unserem Bilde ist z. B. das aus dem gestockten Denkmalskörper entwickelte Kreuz durch die



O. FUCKER ▫ GRABSTEIN AUS GRÜNEM FICHTELGEBIRGS-GRANIT ▫ AUSFÜHRUNG: GRASYMA A.-G., WUNSIEDEL



HERM. BILLING ▫ GRABSTEIN AUS SCHWARZEM GRANIT AUSFÜHRUNG: M. KOPPEL & SÖHNE, NÖRDLINGEN



HANS DAMMANN ▫ GRABSTEIN AUS GRAFENREUTHER GRANIT ▫ AUSF.: WILHELM NETZSCH, SELB (BAYERN)



GRABSTEIN AUS HELLEM, MATT GESCHLIFF. LABRADOR-GRANIT ▫ ENTW. U. AUSF.: R. LAUSCHKE & CO., EINBECK



LUDWIG F. FUCHS ▪ GRABSTEIN AUS SCHWARZEM, SCHWEDISCHEN GRANIT ▪ AUSF.: H. A. KLASZ, LÖBAU



W. FRANKE ▪ GRABSTEIN AUS LAUSITZER GRANIT AUSFÜHR.: G. LIEBSCHER, BEIERSDORF (OB. LAUSITZ)

tiefere Tönung des Mattschliffes nochmals besonders markiert. Bei anderen Grabmälern ist man sogar noch weiter gegangen und hat ein poliertes Ornament durch einen gespitzten Grund von dem mattgeschliffenen Stein abgehoben, so daß ein Dreiklang von Farben entsteht.

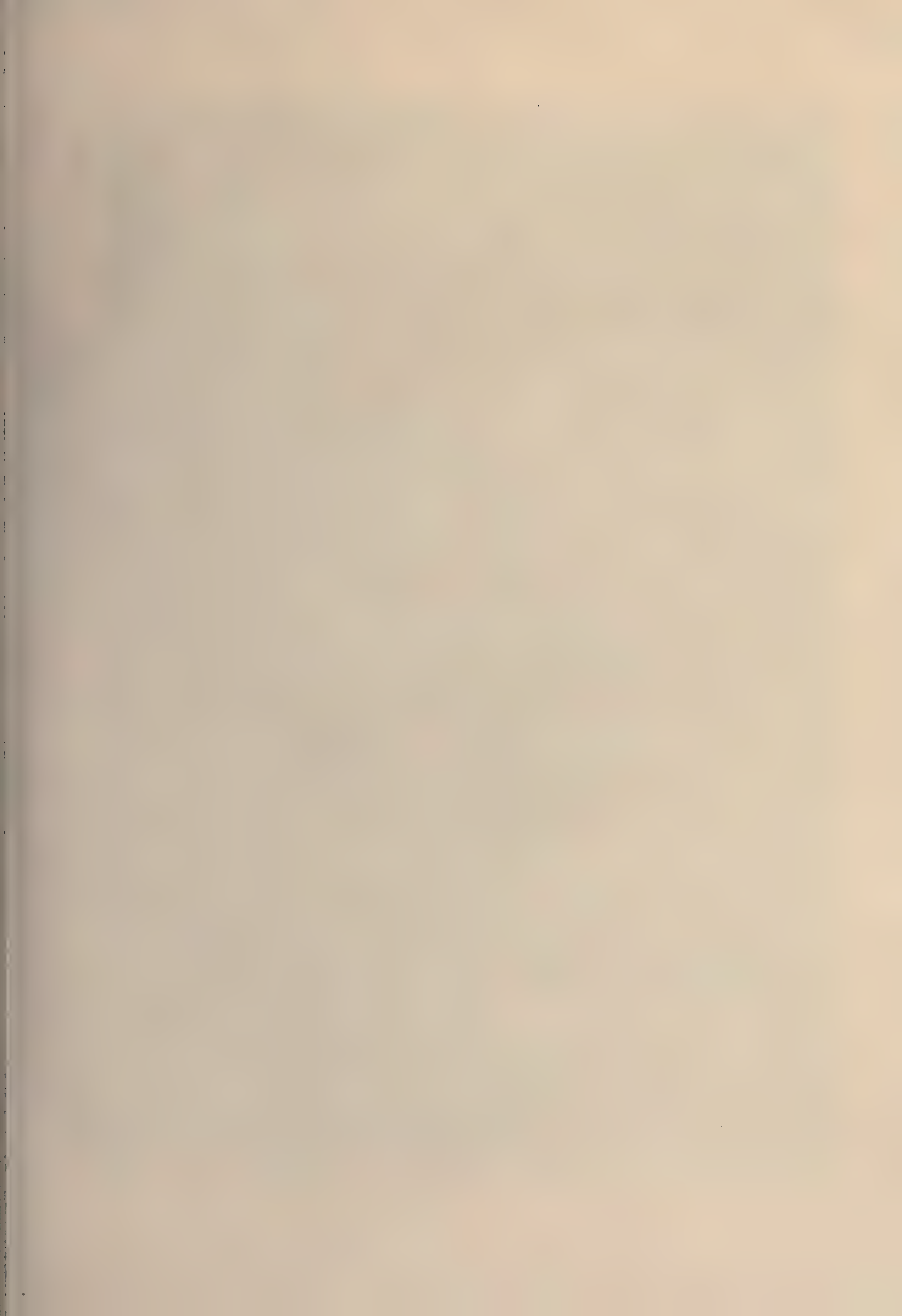
Die geschliffene Granitskulptur erinnert in ihrem sammetweichen, matten Glanz lebhaft an die dunklen japanischen Bronzen. Gute Beispiele dafür sind die drei Denkmäler, welche die Firma R. Lauschke & Co. ausgestellt hat. Daher kommt auch der schöne Zusammenklang von Granit und Bronze. Auf unserem großen Bilde des Urnenweges zeigt die nach einem antiken Vorbild gearbeitete Urne im Vordergrund links eine solche Kombination, indem



AUG. RUPP ▪ URNE AUS DUNKLEM GRANIT AUSFÜHR.: RUPP & MÖLLER, KARLSRUHE

bronzene Henkel an den Urnenkörper befestigt sind. Bei dem hier gewählten schönen dunkellauchgrünen Harzgranit wirkt dies besonders gut, was später, wenn die Henkel einmal Patina angesetzt haben, vielleicht noch mehr der Fall sein wird.

Die künstlerische Gesamtleitung der Ausstellung lag in den Händen des Karlsruher Oberbaurats Dr. Hermann Billing. Mit ihm haben sich Karlsruher, Berliner und vor allem Münchner Architekten und Bildhauer daran beteiligt und eine große Zahl ebenso schöner wie materialgerechter Grabsteine und Urnen geschaffen, die dem Verständnis der Künstler für das immerhin etwas spröde Gestein wie der Leistungsfähigkeit der beteiligten Granitwerke das beste Zeugnis ausstellen. L. F. Fuchs



ARCH. HANS SANDIG-DRESDEN

HAUS G. IN DRESDEN

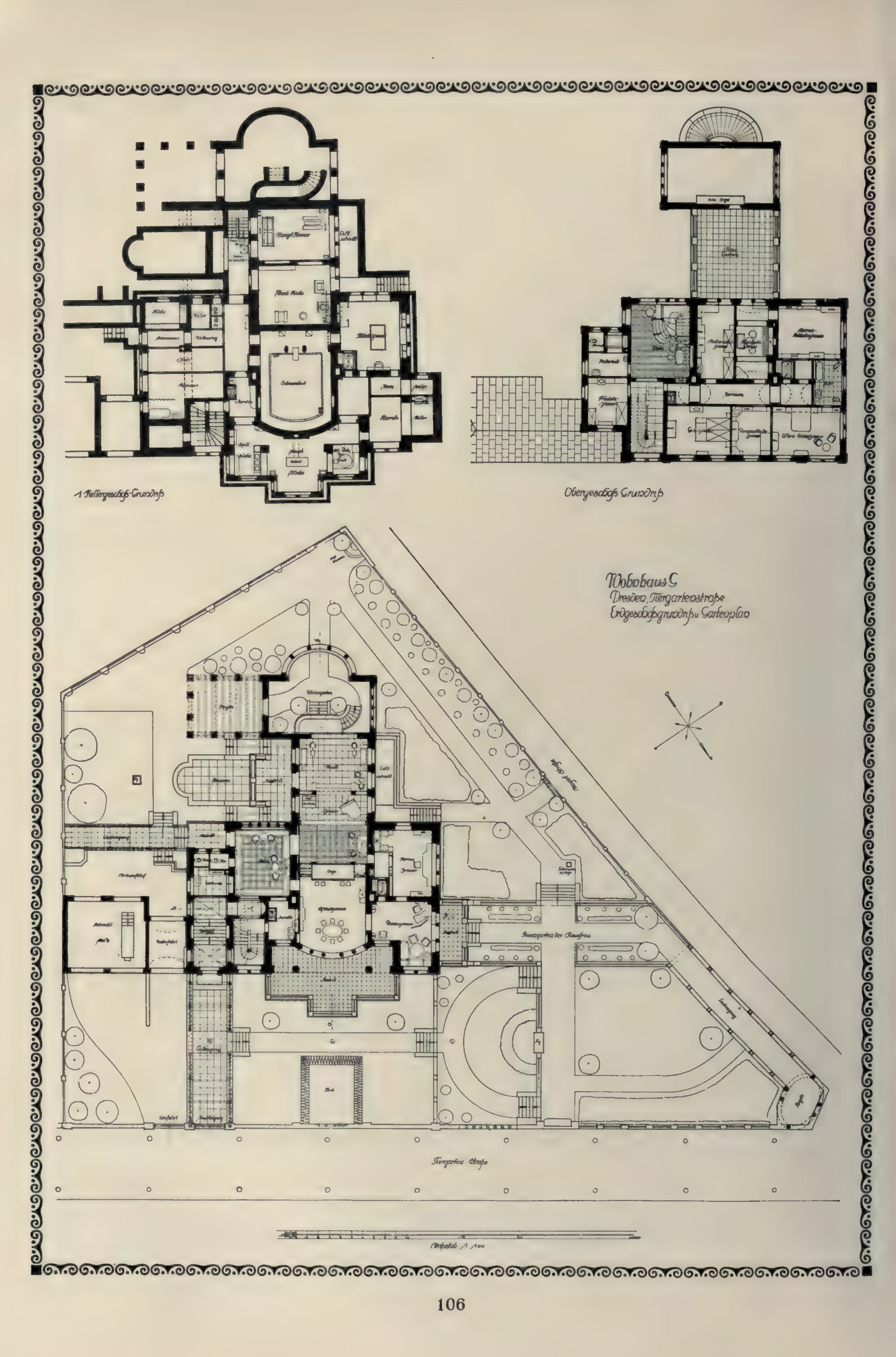


ERNA SANDIG — TÜRFÜLLUNGSGITTER

EIN STÄDTISCHER WOHNSITZ DER GEGENWART

Von einem höheren Standpunkt aus gesehen, ist es aber doch im Grunde eine Scheinkunst, und jedenfalls können wir uns auf die Dauer mit solchen Lösungen nicht zufrieden geben, meinte der Philosoph. Es war kein Philosoph im gewöhnlichen Sinne des Wortes, sondern ein richtiger, staatlich beglaubigter Professor der Weltweisheit und ein kluger und feinempfindender Mensch dazu. Und wir sprachen nicht etwa von dem neuesten Manifest der Futuristen oder von dem voraussichtlichen Ergebnis des Wettbewerbes um die deutsche Botschaft in Washington, sondern von dem Leipziger Völkerschlacht-Denkmal. Ich hatte ihm erzählt, der Kern des riesigen Baues sei Beton, gegossen und gestampft, und das drohende Eisengrau des Granits sei nur wie ein Mantel um dieses massive Gerüst gelegt. Es sei also im Grunde kein Mal, aus gewachsenen Steinen geschichtet, sondern ein Gußwerk, dem man nur um des äußeren Eindrucks willen den Charakter eines Steinbaus gegeben habe. Vergebens redete ich von den Pyramiden, die ja auch über einem Kern aus Ziegeln eine Haut aus geschliffenem Kalkstein oder Basalt trugen, vergebens von der Konstantinsbasilika und ihrem opus incertum, und daß zu allen Zeiten der Menschheitsgeschichte die Baukunst sich nicht gescheut habe, zweierlei Arten Material in verschiedener Bestimmung an einem einzelnen ihrer Werke zu verwenden. Mein Opponent bestand darauf, daß die Doktrin von der Echtheit des Werkstoffes nach innen und nach außen, die er für gut und logisch halte, ihn theoretisch zur Ablehnung eines Bauwerkes zwingen müsse, das in seinem stofflichen Charakter mit zweierlei Maß gemessen werden wolle. Beton sei eben Beton, vielleicht nichts Unedleres als echter, erdgeborener Stein, aber jedenfalls berechtigt, auf die Wahrung seiner physiognomischen Individualität in jeder Art seines Auftretens zu halten. Wenn man ein ewiges Erinnerungsmal schaffen wolle, müsse man eben ruhig Stein auf Stein setzen, und nicht ein trügerisches Granitkleid um ein eilfertig zusammengerütteltes Maß von Zement, Kieseln und Sand häufen. Dixit et animam salvavit.

Daß Dispute wie dieser heute nichts Ungewöhnliches mehr sind, muß denen fast wunderbar scheinen, die dem Verhältnis auch des Gebildeten zur Architektur etwa im Laufe der letzten zehn Jahre ein wenig nachgelauscht haben. Mag ruhig einmal ein allzu konsequenter Kopf sich in eine Theorie verstricken, die historisch geschulter Einsicht nicht standhält. Das Gesamtresultat der zahllosen, geschriebenen und geredeten Erörterungen, die sich über das breite Feld der Architektur gerade in den jüngstvergangenen zwei bis drei Lustren ergossen haben, ist doch derart, daß sich der Kulturbeobachter der Gegenwart darüber von Herzen freuen kann. Zu den praktisch fühlbarsten Ergebnissen dieser erzieherischen Bewegung rechne ich auch das wachsende Vertrauen des Bauherrn in seinen Architekten. Wer jemals mit Stein und Mörtel zu tun gehabt hat, weiß, daß die Form des Zusammenarbeitens, die auf reinem gegenseitigen Vertrauen beruht, durchaus noch nicht zu dem schlechthin Natürlichen im Wirkungskreis der Bautätigkeit gehört. Und die Frucht einer, so unter den liebevollsten Empfindungen geschlossenen, aber unter dauernden und wachsenden Konflikten vollzogenen Ehe zwischen Bauherr und


Kellergeschoß-Grundriß
Obergeschoß Grundriß
Wohnhaus G
Dresden, Tiergartenstraße
Erdgeschoßgrundriß u. Gartenplan
Tiergarten Straße
Maßstab 1:100



ARCH. HANS SANDIG-DRESDEN

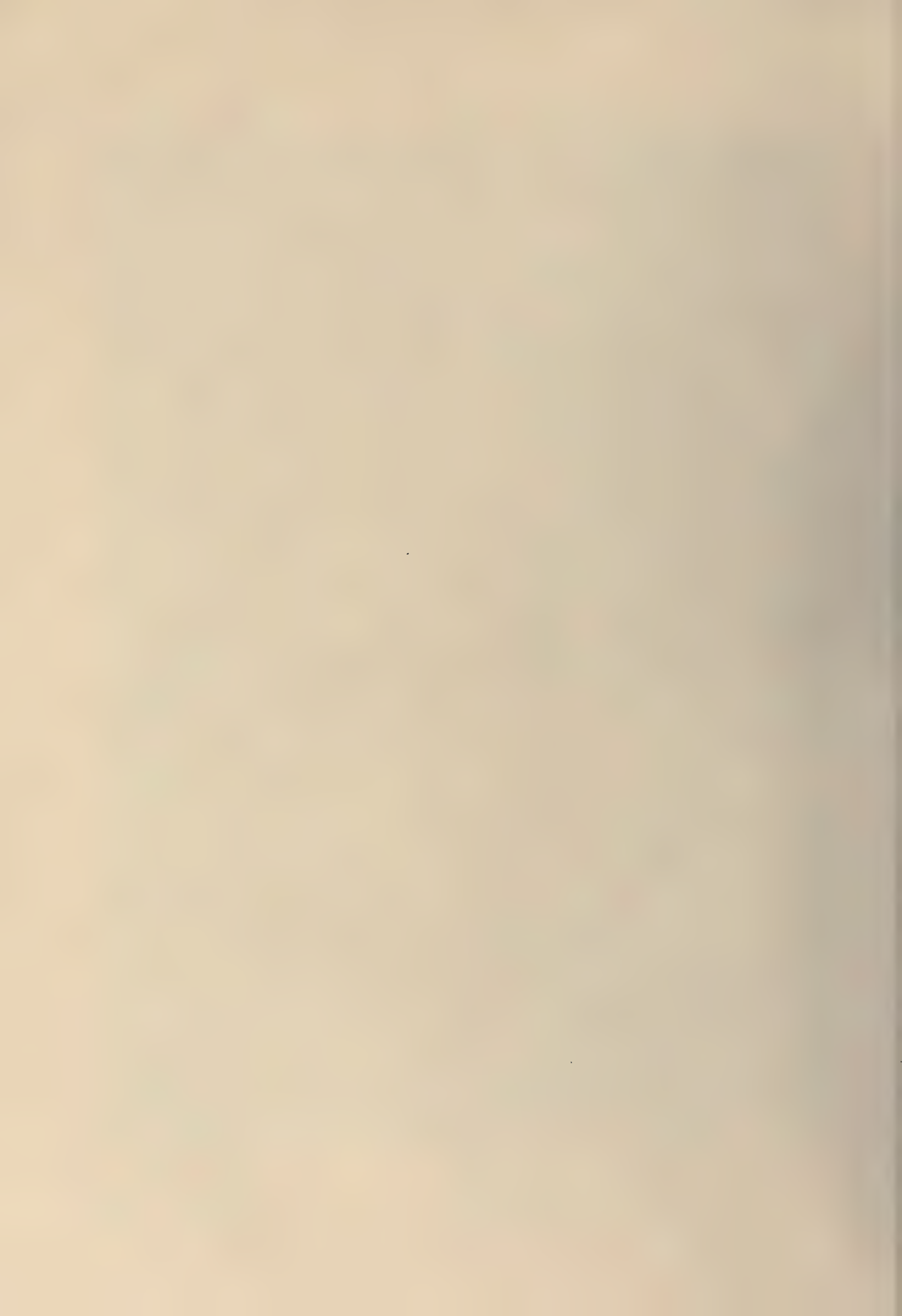
HAUS G. IN DRESDEN



ARCH. HANS SANDIG UND GARTENARCHITEKT J. P. GROSSMANN ▫ AUS DEM GARTEN DES HAUSES G.
RELIEF VON BILDHAUER HENDRIK VAN OPHEMERT



ARCH. HANS SANDIG-DRESDEN HAUS G.: LAUBENGANG ZUM HAUPTEINGANG





ARCH. HANS SANDIG-DRESDEN HAUS G.: HALLE MIT KAMIN

Baumeister ist selten der Eltern Freude. Ein Menschenwerk aber, das nicht in Heiterkeit und unter freundlichen Sternen geschaffen ist, ist auch nicht imstande, bei denen Freude und Teilnahme zu erwecken, die es brauchen und die es schauen.

Als der Dresdner Architekt HANS SANDIG den Auftrag erhielt, das Wohnhaus zu bauen, dessen innere und äußere Gestalt diese Abbildungen zeigen, war er in der glücklichen Lage, keine programmatischen Sonderwünsche ästhetischer Art bei dem Entwurf berücksichtigen zu müssen. Der persönlichen Gesinnung des Bauherrn gemäß war die Forderung, schönes und echtes Material in reichem Maße und in sinnvoller Verwendung bei der Ausstattung des Hauses im Innern heranzuziehen. Als praktische Richtlinien für die Raumverteilung konnte folgendes gelten: die für den Verkehr mit Außenstehenden und für die gesellschaftliche Repräsentation bestimmten Räume sollten von denen deutlich getrennt bleiben, die dem persönlichen Gebrauch der sechsköpfigen Familie zu dienen hatten. So blieb das Erdgeschoß völlig den Empfangszimmern und dem Eßzimmer, sowie dem Salon der Dame vorbehalten. Von einem Zentralraum, der den Zugang zu den einzelnen Zimmern direkt vermittelt, wurde auf ausdrücklichen Wunsch des Bauherrn abgesehen, der auch sein eignes Arbeitszimmer scheinbar nur durch das Damenzimmer betreten kann, wohl aber durch eine besondere Tür, die von außen nicht zu sehen ist, zu dem Musiksaal gelangt, dessen ungestörte Benutzung seinen musikalischen Neigungen entspricht. Erst im Obergeschoß öffnet sich, überraschend für den über eine relativ enggewundene Treppe von dem schmalen Eingangsflur Aufsteigenden, eine große Wohndiele. In breiter, stattlicher Entfaltung steigt hier die Treppe zu dem zweiten, schon in den Dachraum eingefügten Stockwerk empor. Das Innere des steilen Daches mit seiner breiten, in Mansarden vorgeschobenen Fensterreihe wird durch einen großen Turnsaal eingenommen, an den sich noch kleinere, sehr behaglich der Schräge eingepaßte Zimmergruppen anschließen.

Die Situation war durch die Flucht der Tiergartenstraße von vornherein in bestimmter Weise bedingt. Das Grundstück liegt an der breiten

ARCH. HANS SANDIG-DRESDEN HAUS G.: DIELE IM OBERGESCHOSZ

Möbel in Palisanderholz mit grünen Lederbezügen, Holzverkleidung und Treppe in Padukholz ausgeführt von den „Deutschen Werkstätten für Handwerkskunst", Dresden-Hellerau



ARCH. HANS SANDIG-DRESDEN HAUS G.: SITZPLATZ IN DER DIELE

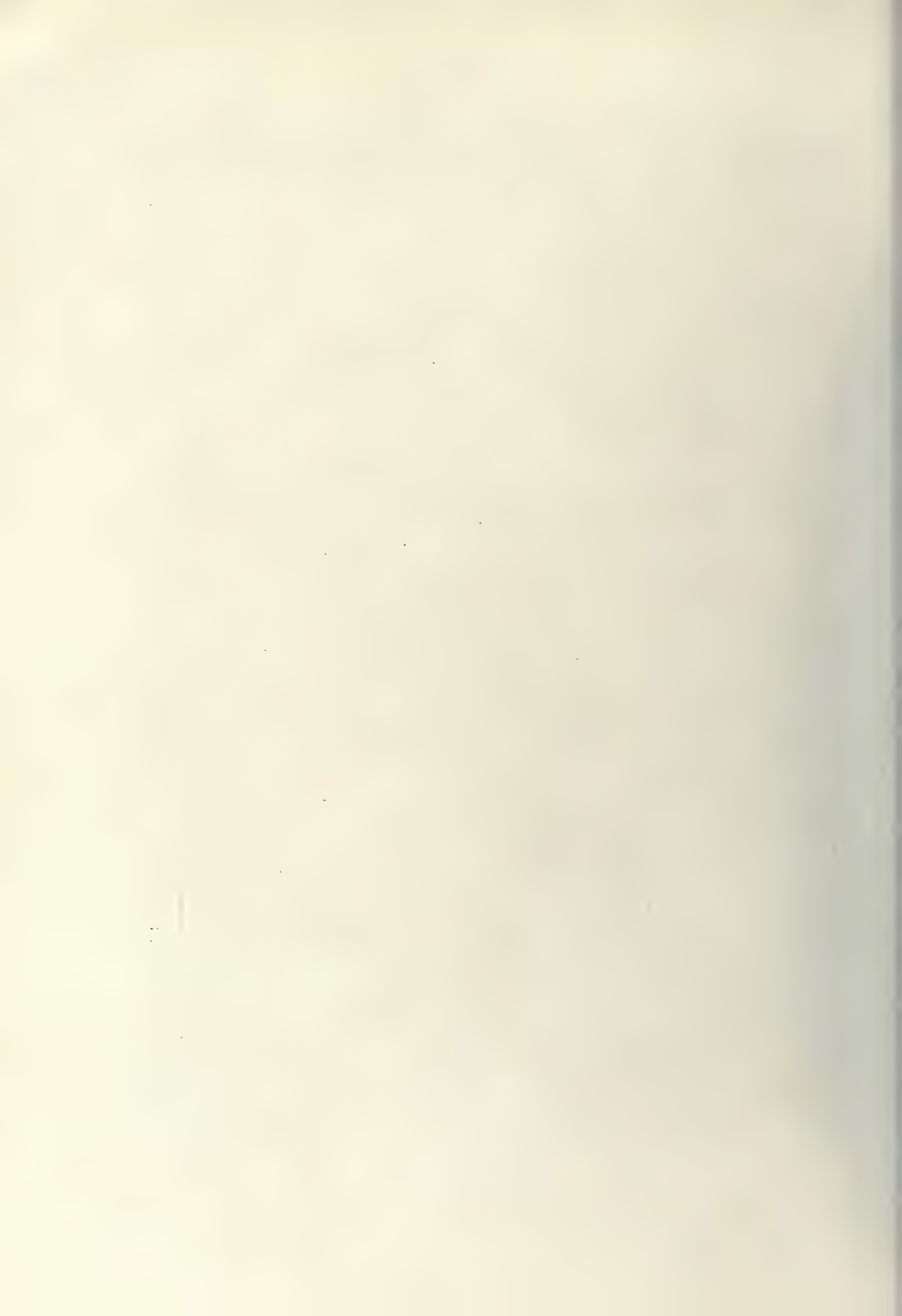
Ausführung: „Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst", Dresden-Hellerau



ARCH. HANS SANDIG-DRESDEN ▫ HERRENZIMMER IM HAUS G. ▫ VORHÄNGE UND TEPPICH VON ERNA SANDIG
Ausführung der Möbel in Wassereiche: „Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst", Dresden-Hellerau; des Teppichs: Wurzener Teppich- und Veloursfabriken, Wurzen i. S.



HANS UND ERNA SANDIG-DRESDEN — DAMENZIMMER IM HAUS G. IN DRESDEN





ARCH. HANS SANDIG-DRESDEN ▫ SPEISEZIMMER IM HAUS G. ▫ ENTWURF DES BODENBELAGS VON ERNA SANDIG
Ausführung der Möbel in Zitronenholz, der Vertäfelung in weißem Ahornholz: „Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst", Dresden-Hellerau; des Bodenbelags in Grau, Schwarz und Grün: Wurzener Teppich- und Veloursfabriken, Wurzen

Allee, die von der Stadt aus, der Bürgerwiese und der Grenze des herrlichen Kgl. Großen Gartens folgend, dem Zoologischen Garten nachgeht und in die Vorstadt Strehlen mündet. Unter den mannigfachen vorteilhaften Wohnlagen der schönen sächsischen Residenz ist die am Großen Garten wohl die vornehmste und begehrteste. Ein besonderer Reiz der Straße liegt darin, daß die Südseite nicht bebaut ist, der Blick der Anwohner also ungehindert in das saftige Grün des ehrwürdigen Baumbestandes des alten fürstlichen Parkes hinüberschweift. Das Grundstück liegt in dem spitzen Winkel, den hier die Mozartstraße mit der breiten Tiergartenstraße bildet; die Hauptachse des Hauses, senkrecht zur Straße, geht von Nordosten nach Südwesten. An den rechteckigen Baukörper schließt sich hinten, durch einen niedrigen Saalbau verbunden, der tiefer liegende und sehr hohe Wintergarten an, während seitlich der Automobilstall anstößt. Die dreiteilige, von glatten Lisenen gestraffte Front öffnet sich im Erdgeschoß zu einer breiten Veranda: zwei Säulen von schlichtester Bildung tragen das Obergeschoß; in weicher Rundung, von fünf Lichtöffnungen durchbrochen, wölbt sich die Wand des in der Mitte liegenden Eßzimmers vor. Die Fronten sind in kräftigem Rauhputz aus Terrasit gehalten; das kupferne Walmdach gipfelt in einem Dachreiter; die Essenköpfe nehmen die steile Dachlinie auf und stellen sich symmetrisch neben die deutliche Vertikale des Türmchens. Die äußere Gliederung der Baumasse ist mit einem Mindestmaß von Profilen und Ziergliedern, allein durch eine feinfühlige Durcharbeitung der Verhältnisse und mit schöner Schattenwirkung zu stattlicher und großzügiger Erscheinung gesteigert. Während der eigentliche Vorgarten niedrig gelegt wurde, und hier, gegenüber der Veranda, an der Gartenmauer hinter einem quadratischen Teich noch ein Bildwerk als Blickabschluß Platz finden konnte, ist das Niveau des rhombischen Gartenteils an der Ecke erhöht worden, um hier einen, von den Blicken der Passanten unbehelligten Platz zu behaglichem Verweilen zu schaffen. Eine ovale Pergola nimmt die äußerste Ecke ein, ein Laubengang zieht sich nach Süden hin bis zu einem Rosengarten, der in der Flucht des Damenzimmers eine anmutige Fortsetzung der heitern, liebenswürdigen Raumstimmung hier bildet.

Hat der Architekt die plastische Masse des Hauses, wie sie aus dem Grün der Umgebung herauswächst, fest zusammengehalten und mit guter Beherrschung der Mittel zum Charakter eines herrschaftlichen Wohnsitzes gesteigert, so konnte er in der Durchbildung des Innern dem Wunsche seines Bauherrn nach prächtiger stofflicher Gediegenheit in reichstem Maße nachkommen. Es kann zu seinem, nicht zu unterschätzenden Lobe gesagt werden, daß er sich hier von dem Reichtum der ihm zu Gebote stehenden Mittel



ARCH. HANS SANDIG-DRESDEN — BILLARDZIMMER IM HAUS G.
Ausführung der Möbel und Holzverkleidung: Udluft & Hartmann, Dresden



ERNA SANDIG-DRESDEN ▫ HAUS G.: BRONZEGITTER DER FENSTER IM MUSIKZIMMER
Ausführung: Kunstschlosser Max Großmann, Dresden

niemals hat verleiten lassen, des Guten zuviel zu tun. Mit ruhigem Geschmack haben er und seine Gattin, die sich an der farbigen Durchbildung der Räume mit Erfolg beteiligt hat, und der eine Anzahl Elemente der Innenausstattung, Ziergitter, Teppiche, Vorhänge, Tischdecken und Malereien ihre Entstehung verdanken, aus den Materialien das für den jeweiligen Raumcharakter Passende ausgewählt und so eine Anzahl von Wohnräumen geschaffen, die in ihrer Einheitlichkeit von Möbeln, Beleuchtungskörpern u. dgl. schöne Proben moderner Innenkunst darstellen. Die Halle zeigt bei einer Wandbespannung von lebhaft farbigem Stoff alle Holzteile in Mahagoni; der mächtige Kamin ist aus dunkelgrünen Kacheln mit handmodellierten Zierstücken, die Möbel sind mit einem zartgrauen Seidenstoff bezogen. Das Eßzimmer ist durch den hellen Ton von Zitronenholz und Ahorn graziös und freundlich gestimmt, in Vorhängen und Teppich spielt daneben ein kräftiges Grün eine Rolle. Im Damenzimmer wurde der kecke Akkord Rosa-Blau, rotes Amarantholz und blauer Wand- und Möbelstoff, angeschlagen; im Herrenzimmer hebt sich das derbe Saffianrot der Lederbezüge von dem ruhigen Grau der Wassereiche ab. Ein kunstvoll vergrautes Mahagoni im Verein mit dem aus Blau und Grau gewebten Muster der Möbelbezüge, nach einem von Josef Hoffmann gezeichneten Entwurf, vereinigt sich in dem Musiksaal mit dem schimmernden Gelb des Marmors.

Die Räume des Hauses sind aber nicht nur als künstlerische Einzelwerte angemessen durchgebildet, sondern auch in ihrem Zusammenwachsen zu dem Organismus eines vornehmen bürgerlichen Haushaltes als Funktionstypen mit klarem, sachlichem Empfinden aufgefaßt. Als ein kleiner Triumph der Raumökonomie kann es gelten, wenn der Architekt im Kellergeschoß außer einem Billardzimmer ein leibhaftiges Schwimmbad einbauen konnte, das durch einen neben den Schlafzimmern liegenden Personenaufzug leicht erreicht werden kann, ohne daß der Benutzer mit dem Betrieb des Hauses sonst irgendwie in Berührung kommt.

Man ist heute vielfach noch geneigt, Dresden für eine Art Phäakenstadt zu halten, in der Leute mit solidem finanziellem Hintergrund in Ruhe sich ihres Daseins freuen, wo das Jagen des modernen Wirtschaftslebens nur von weitem vernommen wird. Diese Auffassung Lügen zu strafen, braucht man nur auf den Mangel an großangelegten, wirklich modernen Einzelwohnhäusern hinzuweisen, der die jüngere bauliche Entwicklung der Stadt mit charakterisiert. Der Dresdner wohnt wohl gern behaglich und ruhig, aber er ist in seinen Ansprüchen im allgemeinen bescheiden und sogar altmodisch. Das Haus Hans Sandigs darf unter den Bauten, die diese Lücke auszufüllen imstande sind, von nun an nicht mehr übersehen werden.

E. HAENEL



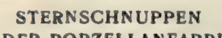
JUL. V. GULDBRANDSEN WINTERFRIEDE



HEINRICH VOGELER DIE HEIL. DREI KÖNIGE

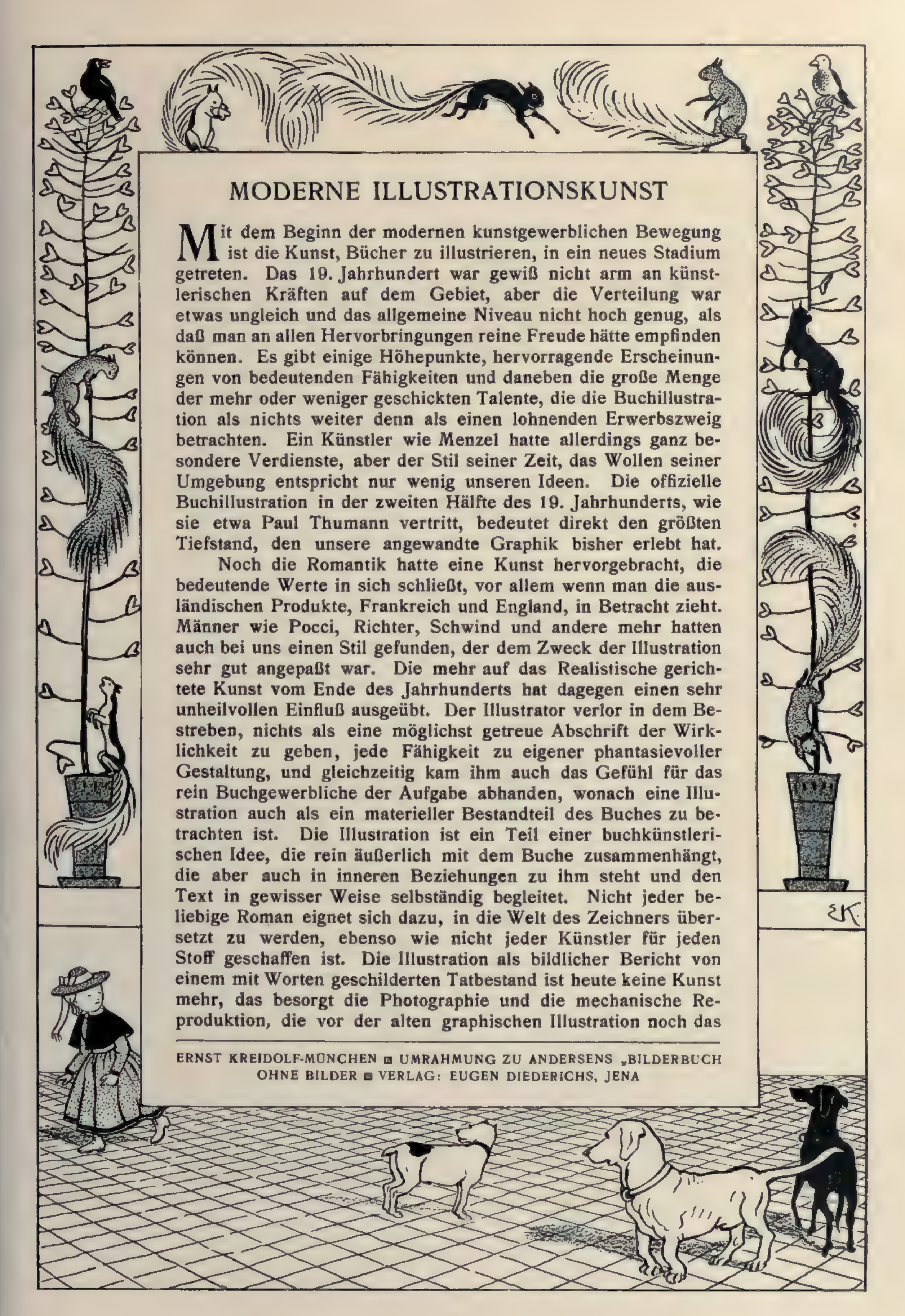
Die Erkenntnis, daß für die Veredelung unserer kunstgewerblichen Erzeugnisse die gemeinsame Arbeit von Künstler und Fabrikant unerläßlich ist, hat trotz aller Vorurteile, Enttäuschungen und Hemmungen in den letzten Jahren sehr an Boden gewonnen, so daß wir selbst aus kleinen, abseits gelegenen Industrieorten heute schon manches Gute erhalten. So hat auch die Porzellanfabrik Ph. Rosenthal & Co. in Selb ihrem für die Massenerzeugung guter Gebrauchsware eingerichteten Betrieb eine Kunstabteilung angegliedert und eine stattliche Zahl vortrefflicher plastischer Arbeiten auf den Markt gebracht, die auf den Ausstellungen der letzten Jahre die wohlverdiente Anerkennung fanden. Köstliche Früchte ihres Zusammenarbeitens mit Künstlern sind auch die Weihnachtsteller, mit denen sie einen, besonders in den nordischen Ländern heimischen Brauch wieder aufgenommen und für Freunde guten Porzellans liebenswürdige kleine Kunstwerke geschaffen hat. Daß sie dafür die Unterstützung so verschiedenartiger Künstler fand, wie die vier, welche die hier abgebildeten Teller entworfen haben — für die der nächsten Jahre wurden Leo Putz und Ludwig von Zumbusch gewonnen —, verleiht diesem „Sammelobjekt“ einen besonderen Reiz und erhöhtes Interesse. Die Teller haben einen Durchmesser von 21 cm.





PAUL RIETH STERNSCHNUPPEN JULIUS DIEZ FESTLICHTER

WEIHNACHTSTELLER DER PORZELLANFABRIK PH. ROSENTHAL & CO. A.-G., SELB (BAYERN)



MODERNE ILLUSTRATIONSKUNST

Mit dem Beginn der modernen kunstgewerblichen Bewegung ist die Kunst, Bücher zu illustrieren, in ein neues Stadium getreten. Das 19. Jahrhundert war gewiß nicht arm an künstlerischen Kräften auf dem Gebiet, aber die Verteilung war etwas ungleich und das allgemeine Niveau nicht hoch genug, als daß man an allen Hervorbringungen reine Freude hätte empfinden können. Es gibt einige Höhepunkte, hervorragende Erscheinungen von bedeutenden Fähigkeiten und daneben die große Menge der mehr oder weniger geschickten Talente, die die Buchillustration als nichts weiter denn als einen lohnenden Erwerbszweig betrachten. Ein Künstler wie Menzel hatte allerdings ganz besondere Verdienste, aber der Stil seiner Zeit, das Wollen seiner Umgebung entspricht nur wenig unseren Ideen. Die offizielle Buchillustration in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wie sie etwa Paul Thumann vertritt, bedeutet direkt den größten Tiefstand, den unsere angewandte Graphik bisher erlebt hat.

Noch die Romantik hatte eine Kunst hervorgebracht, die bedeutende Werte in sich schließt, vor allem wenn man die ausländischen Produkte, Frankreich und England, in Betracht zieht. Männer wie Pocci, Richter, Schwind und andere mehr hatten auch bei uns einen Stil gefunden, der dem Zweck der Illustration sehr gut angepaßt war. Die mehr auf das Realistische gerichtete Kunst vom Ende des Jahrhunderts hat dagegen einen sehr unheilvollen Einfluß ausgeübt. Der Illustrator verlor in dem Bestreben, nichts als eine möglichst getreue Abschrift der Wirklichkeit zu geben, jede Fähigkeit zu eigener phantasievoller Gestaltung, und gleichzeitig kam ihm auch das Gefühl für das rein Buchgewerbliche der Aufgabe abhanden, wonach eine Illustration auch als ein materieller Bestandteil des Buches zu betrachten ist. Die Illustration ist ein Teil einer buchkünstlerischen Idee, die rein äußerlich mit dem Buche zusammenhängt, die aber auch in inneren Beziehungen zu ihm steht und den Text in gewisser Weise selbständig begleitet. Nicht jeder beliebige Roman eignet sich dazu, in die Welt des Zeichners übersetzt zu werden, ebenso wie nicht jeder Künstler für jeden Stoff geschaffen ist. Die Illustration als bildlicher Bericht von einem mit Worten geschilderten Tatbestand ist heute keine Kunst mehr, das besorgt die Photographie und die mechanische Reproduktion, die vor der alten graphischen Illustration noch das

ERNST KREIDOLF-MÜNCHEN ▫ UMRAHMUNG ZU ANDERSENS „BILDERBUCH OHNE BILDER ▫ VERLAG: EUGEN DIEDERICHS, JENA



EMIL PREETORIUS-MÜNCHEN ▪ LITHOGRAPHIEN ZU: NIEBERGALL „DATTERICH“*)
INSEL-VERLAG, LEIPZIG

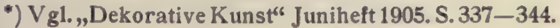
voraus hat, daß sie zuverlässiger ist. Die Illustration als Kunst, wie sie unsere modernen Graphiker geschaffen haben, mußte nach einer ganz anderen Richtung gehen, wenn sie eigene Werte hervorbringen wollte. So wurden vor allem zwei Fragen für die neue Generation bestimmend. Die erste betraf mehr das Aeußere und war beeinflußt von der kunstgewerblichen Bewegung. Das Wichtigste war dabei, wie die Illustration den rein buchkünstlerischen Elementen des Buches angepaßt werden kann, inwieweit die Schrift und der Satzspiegel das Bild modifizieren und wie das Ornament mit ihm in Verbindung zu bringen ist. Die zweite Frage war rein künstlerischer Art und ging vor allem darauf aus, festzustellen, inwieweit der Künstler befähigt ist, in seinen Bildern etwas dem Text Gleichwertiges zu schaffen, das nicht bloß die Handlung schildert, sondern das auch den Geist und Stimmungsgehalt des Dichtwerkes ausdrückt.

Einer der Führer auf dem Gebiete der neuzeitlichen Buchillustration war unzweifelhaft JOSEF SATTLER, der von einem weittragenden Einfluß auf unsere Kunst geworden ist. Man könnte ihn in mancher Beziehung mit William Morris, dem Erneuerer der englischen Buchkunst, vergleichen, wenn seine ganze Art nicht sehr wesentlich von der des Engländers verschieden wäre. Doch ist gerade dieser Gegensatz charakteristisch. Die Morris-Schule wurde viel mehr für das rein Gewerbliche als für das Illustrative vorbildlich. Wenn auch Künstler wie Walter Crane und Burne Jones bildliche Beigaben zu Büchern gezeichnet haben, so ist ihr Stil doch nicht eigentlich illustrativ. Sie erfinden Kompositionen, die mit dem Text inhaltlich nur lose in Beziehung stehen und in ihrer strengen Stilisierung fast ebensogut auch als Wandgemälde zu denken wären. Die schlanken Idealfiguren der englischen Illustratoren haben unsere Künstler nicht allzuviel beeinflußt. Die Neigung zum Altertümlich-Retrospektiven wandte sich bei uns naturgemäß mehr den einheimischen Vorbildern zu, und an Stelle des Präraffaelitismus finden wir bei uns Bilder, die den kräftigen Holzschnitten der Dürerzeit am meisten ähnlich sehen. Die Illustrationen Sattlers zur „Geschichte der rheinischen Städtekultur“ von Boos sind wohl die hervorragendsten Erzeugnisse dieser Illustrationskunst, markant und kraftvoll im Strich und von einer vorzüglichen Schwarz-Weiß-Wirkung, die sie in einen ganz auffälligen Gegensatz zu der malerisch aufgefaßten Illustration der vorangegangenen Generation setzt. Sie stellen sich auch als ganz freie Interpretationen des Textes dar, wie es dann besonders bei dem Hauptwerk Sattlers der Fall ist, den „Nibelungen“ der Reichsdruckerei, das noch mehr nach Seite des

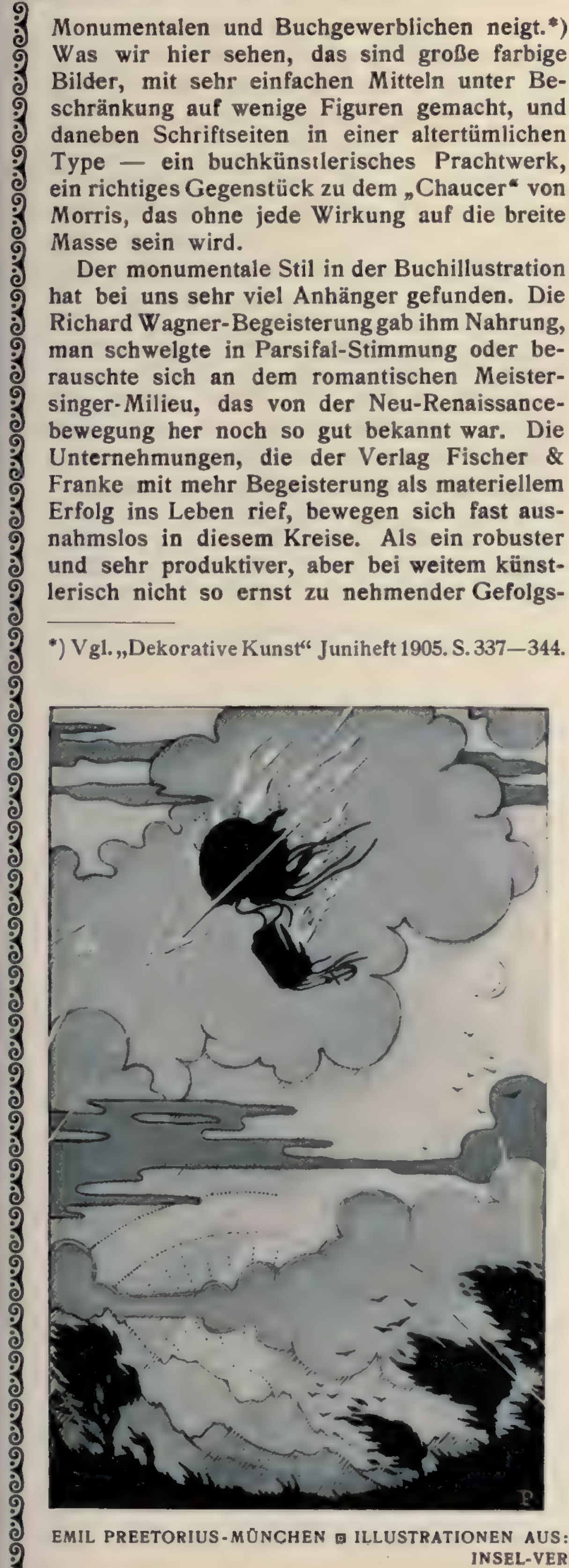
*) Die diesem Aufsatz beigefügten Abbildungen wurden fast ausnahmslos wesentlich verkleinert.

Monumentalen und Buchgewerblichen neigt.*) Was wir hier sehen, das sind große farbige Bilder, mit sehr einfachen Mitteln unter Beschränkung auf wenige Figuren gemacht, und daneben Schriftseiten in einer altertümlichen Type — ein buchkünstlerisches Prachtwerk, ein richtiges Gegenstück zu dem „Chaucer" von Morris, das ohne jede Wirkung auf die breite Masse sein wird.

Der monumentale Stil in der Buchillustration hat bei uns sehr viel Anhänger gefunden. Die Richard Wagner-Begeisterung gab ihm Nahrung, man schwelgte in Parsifal-Stimmung oder berauschte sich an dem romantischen Meistersinger-Milieu, das von der Neu-Renaissancebewegung her noch so gut bekannt war. Die Unternehmungen, die der Verlag Fischer & Franke mit mehr Begeisterung als materiellem Erfolg ins Leben rief, bewegen sich fast ausnahmslos in diesem Kreise. Als ein robuster und sehr produktiver, aber bei weitem künstlerisch nicht so ernst zu nehmender Gefolgsmann Sattlers hat sich vor allem Franz Stassen erwiesen, der zum „Parsifal", zu „Tristan und Isolde", „Walther von der Vogelweide" u. a. große Kompositionen entworfen hat, die vor allem in den erstgenannten Werken als großzügig monumentale Schöpfungen genommen sein wollen. Der Künstler pflegt sich nicht damit zu begnügen, Bilder zu zeichnen, die in den Text hineingestellt werden, er umgibt sie gewöhnlich noch mit reichen Umrahmungen, die teilweise auch bildmäßig ausgestaltet und mit einer archaisierenden Linienornamentik versehen sind, die oft in etwas fataler Weise an den Jugendstil erinnert und die Illustration selbst nicht immer günstig beeinflußt. Er liebt reckenhafte Helden und edle Frauen, schroffe Felsen und große ziehende Wolken. Barlösius bevorzugte an Stelle des pathetischen den volkstümlichen Ton und hat in ganz engem Anschluß an Josef Sattler eine Anzahl von Buchillustrationen geschaffen, die durch die kraftvolle Zeichnung und die Sicherheit der Komposition für sich gewinnen und die außerdem das Gute haben, daß sie auch



*) Vgl. „Dekorative Kunst" Juniheft 1905. S. 337—344.





EMIL PREETORIUS-MÜNCHEN ▫ ILLUSTRATIONEN AUS: JEAN PAUL „DES LUFTSCHIFFERS GIANOZZO SEEBUCH" INSEL-VERLAG, LEIPZIG



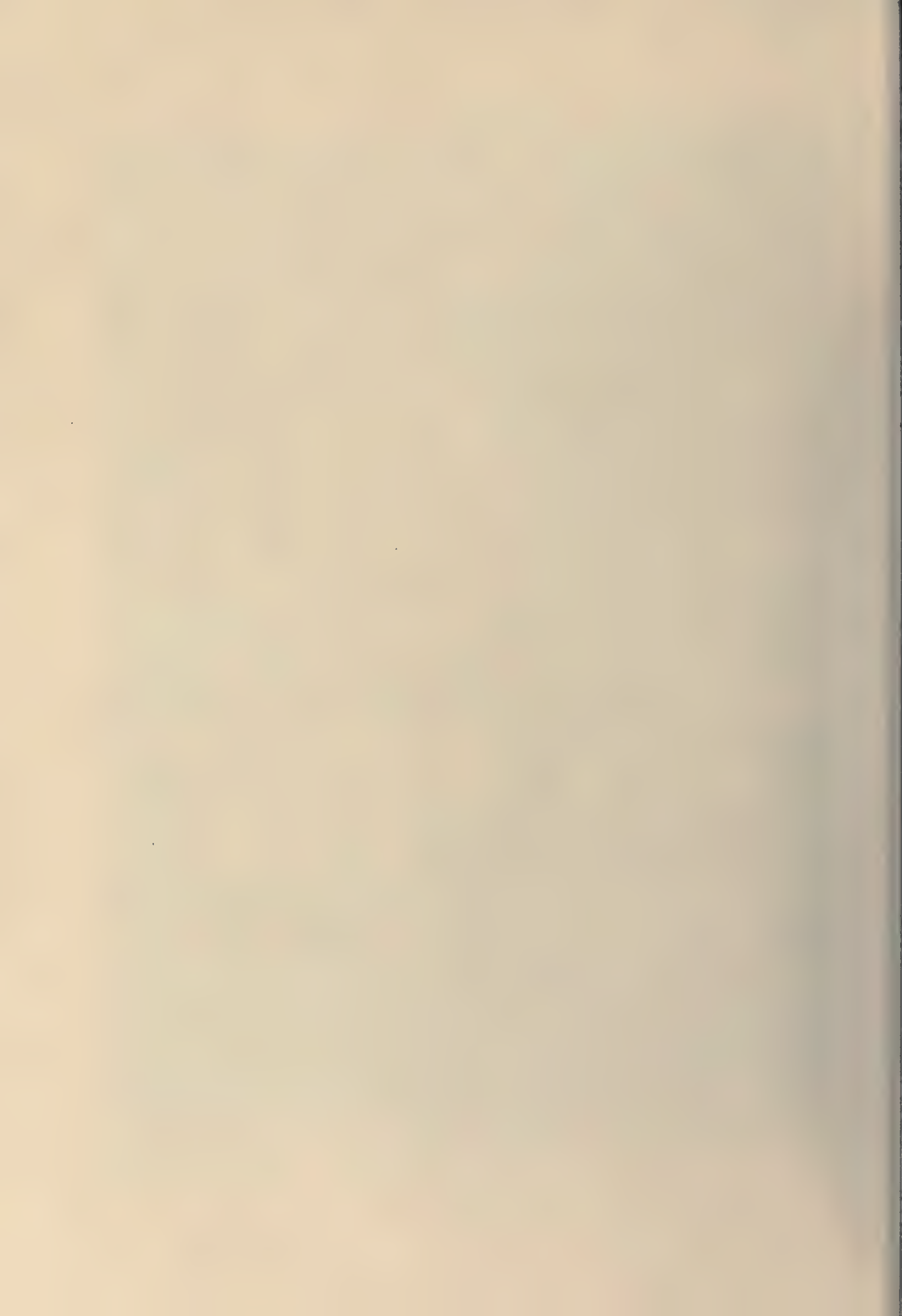
ALOIS KOLB-LEIPZIG ▫ LAGERSZENE — ZEICHNUNG ZU: KLEIST, MICHAEL KOHLHAAS
VERLAG: FRITZ HEYDER, BERLIN-ZEHLENDORF

vorzüglich mit der Schrift zusammenkomponiert sind. Als Material ist meist in diesen Büchern ein kräftiges Büttenpapier verwendet, von dem sich sehr wirkungsvoll die kräftige, alten Charakteren nachgezeichnete Schrift abhebt. Der Umstand, daß diese Bilder ganz und gar den alten Meistern nachgebildet sind und in ihrer etwas krampfhaften Stilisierung im Innersten unwahr und konventionell wirken, macht sie für uns kaum mehr recht genießbar. Ungleich ernsthafter erscheinen daneben die ganz bildmäßig ohne Verwendung von Buchschmuck behandelten Illustrationen, die ROBERT ENGELS zu Bédiers Roman von Tristan und Isolde 1901 gezeichnet hat. Sie sind wohl romantisch empfunden, aber doch mit den Augen eines modernen Malers gesehen und nicht konventioneller in der Form als eben der Vorwurf es erfordert. Die zweite größere Arbeit von Engels, die Bilder zu den Balladen von Börries Freiherrn von Münchhausen (Verlag Egon Fleischel & Co., Berlin), sind weniger auf die Farbe als auf die Linie hin komponiert und machen fast den Eindruck von kolorierten Holzschnitten, die von alten Holzschnittbüchern aus der Blütezeit der deutschen Buchillustration in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts Anregung empfangen haben. Das Werk wäre vielleicht noch mehr zu rühmen, wenn die ornamentalen Leisten, die Titel und Textseiten umrahmen, weggeblieben wären. Von dem Manierismus des archaischen Stils hat sich auch ALOIS KOLB frei gemacht, der noch in den letzten Jahren ein paar kostbare Werke mit monumentalen Illustrationen ausgestattet hat. Die Bilder zu Ibsens „Kronprätendenten“, die in der Leipziger Akademie für graphische Künste und Buchgewerbe für die Gesellschaft der Bibliophilen 1911 gedruckt wurden, ebenso wie die zu Kleists „Michael Kohlhaas“ (Verlag: Fritz Heyder, Berlin) sind Radierungen rein figürlich-romantischen Charakters, die über dem Durchschnitt solcher oft etwas sentimental aufgefaßten Illustrationen stehen, wenn man vielleicht auch in der Durchbildung von Einzelheiten manches an ihnen auszusetzen haben wird.

Die Bestrebungen, die in diesen Prachtwerken sich äußern, wurden in sehr verdienstvoller Weise popularisiert durch die Serien von billigen, aber gut ausgestatteten Büchern, wie der „Jungbrunnen“, „Der deutsche Spielmann“, „Teuerdanck“, die ebenfalls der Verlag Fischer & Franke veranlaßt hat. In der Zeit der Kunstwart-Bestrebungen, die sich an Schlagworten, wie: die Kunst für das Volk, die Jugend und die Kunst begeisterte, taten diese Bücher eine bedeutende Wirkung. Vor allem sind sie auch sehr wichtig für die Entwicklung unserer Illustrationskunst geworden. Ein Künstler wie RUDOLF SCHIESTL übersetzte den mittelalterlichen Stil von Sattler und Barlösius noch weiter ins Volkstümliche, indem er den scharfen Kontur des Holzschnittstils und die archaisierende Auffassung beibehielt und sie nur etwas ins



ALOIS KOLB-LEIPZIG ▫ RADIERUNG ZU: KLEIST „MICHAEL KOHLHAAS“
Verlag: Fritz Heyder, Berlin-Zehlendorf







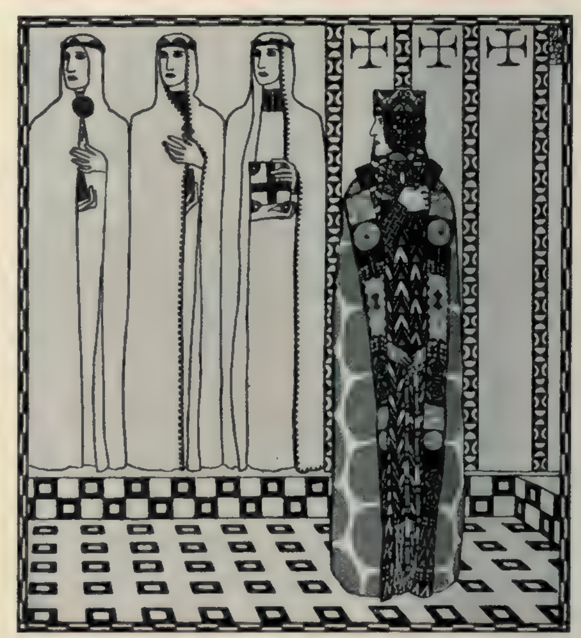
FERDINAND STAEGER-MÜNCHEN — ZEICHNUNGEN ZU UHLANDS GEDICHTEN
VERLAG: GERLACH & WIEDLING, WIEN

Malerische transponierte; ein anderer bekannter Illustrator, JULIUS DIEZ, durchsetzte ihn mehr mit grotesken und komischen Elementen, versah ihn mit kunstgewerblichen Beigaben und wurde so das Haupt einer Schule, die auf die Münchner Kunst nachhaltig eingewirkt hat. Andere verzichteten auf den kräftigen Holzschnitt-Charakter und auf seine markante lineare Wirkung, brachten mehr lyrische Stimmungen zum Ausdruck und ergriffen auch von dem modernen Leben Besitz, indem sie die Landschaft mit in den Darstellungskreis einbezogen. So finden wir in der Zahl dieser Illustratoren ERNST LIEBERMANN, J. V. CISSARZ, EDMUND STEPPES, HANS VON VOLKMANN, FRANZ HOCH, HORST SCHULTZE u. a. m., die



HUGO STEINER-PRAG, LEIPZIG — ZEICHNUNGEN ZU LENAUS GEDICHTEN
VERLAG: GERLACH & WIEDLING, WIEN





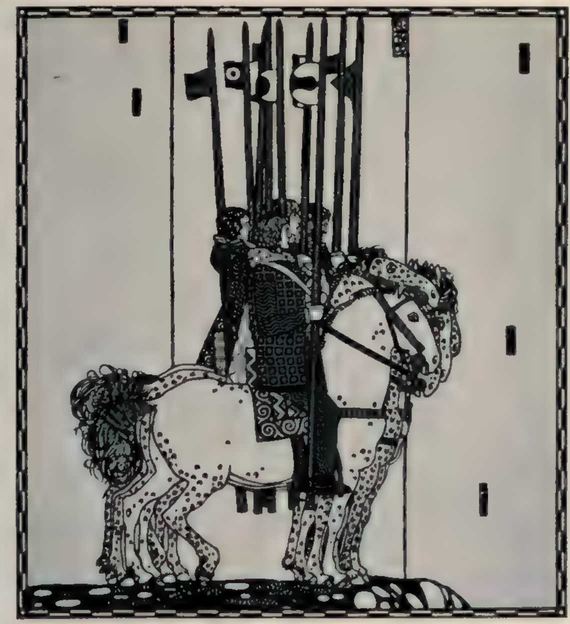
zu unseren bekannten Landschaftern gehören. Trotz der feinen malerischen Stimmung, die auszudrücken sie sich bemühen, — sie verwenden gerne die Lithographie zur Darstellung, — sind sie doch weit entfernt davon, die rein naturalistische Art, Bücher zu illustrieren, anzuwenden. Sie stilisieren das Naturvorbild, indem sie es kompositionell zu gliedern versuchen, in Form und Farbe sich auf wenige Kontraste beschränken und durch interessante Perspektiven und Ueberschneidungen eine nuanciertere Kunst pflegen, die von einer bedeutenden Anregungskraft ist.

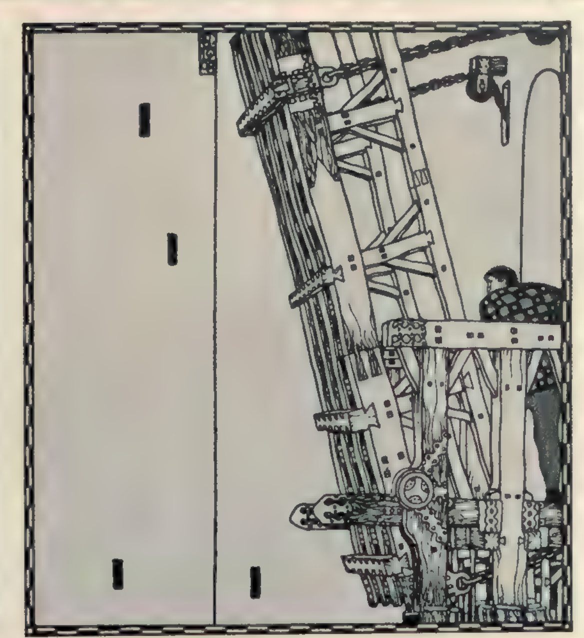
Der etwas sentimentale Ton, der in vielen dieser Bilder als Grundakkord mitklingt, entspricht einer Stimmung der Zeit. Hohe Berghöhen mit ziehenden Wolken, versteckte Bänke mit träumenden Jünglingen, Mädchen in ländlichen Kostümen, in solchen Bildern erging sich unsere Kunst vor zehn Jahren besonders gern. Ein zweites, für die Entwicklung der modernen Buchillustration wichtiges Unter-

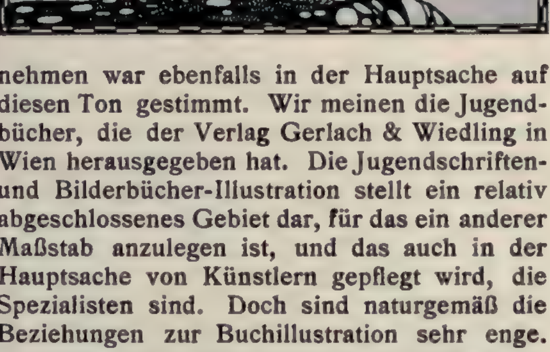


C. O. CZESCHKA-HAMBURG — BILDER ZU „DIE NIBELUNGEN"

VERLAG: GERLACH & WIEDLING, WIEN







nehmen war ebenfalls in der Hauptsache auf diesen Ton gestimmt. Wir meinen die Jugendbücher, die der Verlag Gerlach & Wiedling in Wien herausgegeben hat. Die Jugendschriften- und Bilderbücher-Illustration stellt ein relativ abgeschlossenes Gebiet dar, für das ein anderer Maßstab anzulegen ist, und das auch in der Hauptsache von Künstlern gepflegt wird, die Spezialisten sind. Doch sind naturgemäß die Beziehungen zur Buchillustration sehr enge. In neuerer Zeit kann man sogar die Beobachtung machen, daß Künstler, die durchaus nicht die Absicht haben, Zeichnungen für die Jugend zu schaffen, in Werken, die durchaus literarisch gedacht sind, gerne solche Stoffe behandeln, die in das Gebiet der Märchenpoesie fallen. Auf der anderen Seite ist zu sagen, daß viele Jugendbücher viel zu ernsthaft behandelt sind, um ausschließlich als Jugendlektüre zu dienen. So unterscheiden sich durch ihren beinahe artistischen Charakter die illustrierten Bücher der Gerlachschen Jugend-



C. O. CZESCHKA-HAMBURG — BILDER ZU „DIE NIBELUNGEN“

VERLAG: GERLACH & WIEDLING, WIEN



JOSEF VON DIVÉKY-BRÜSSEL ◼ MONATSBILDER MAI UND OKTOBER FÜR EINEN ALMANACH DER „GESELLSCHAFT FÜR GRAPHISCHE INDUSTRIE“, WIEN

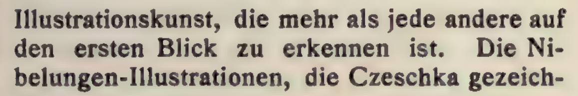
bücherei sehr wesentlich von den eben beschriebenen Unternehmungen. An Stelle der Linie und des einfachen Schwarz-Weiß-Bildes finden wir hier farbige, mit sehr viel Aufwand von darstellerischen Mitteln gezeichnete Bilder, die zum großen Teil auch den Sattlerschen Archaismus überwunden haben. An seine Stelle ist eine sehr stark lyrisch angehauchte Stimmungskunst getreten, die oft mit fast raffinierten Mitteln arbeitet. FERDINAND STAEGER, dessen Namen man in den letzten Jahren sehr häufig in illustrierten Zeitschriften begegnet ist,*) hat zu Uhlands Gedichten sehr merkwürdige Federzeichnungen geliefert, die mit einer etwas wirren Linienkunst doch sehr interessante Wirkungen erzielen. HUGO STEINER-Prag hat auch seine ersten Illustrationen für die Jugendbücherei gefertigt und bereits hier den Stil gefunden, dem er bis jetzt treu geblieben ist. Seine Bilder zu Lenaus Gedichten und zu Andersens Märchen haben vor allem in den mehr ornamentalen Teilen außerordentlich viel Reiz. Manche dieser Bildchen sind zu kleinen Kabinettstückchen graphischer Kunst ausgestaltet, wie wir sie in den späteren Werken des Künstlers eigentlich nicht wieder finden. Die Illustrationen zu Hoffmanns „Elexiere des Teufels“, die Steiner 1907 für den Verlag Grote gefertigt hat, sind äußerlich bedeutender, vor allem durch die ganzseitigen Bilder, die rein malerisch behandelt sind.*) Der romantische Einschlag seiner Kunst kommt aber mehr noch in den kleineren Bildbeigaben in Federzeichnungs-Manier zur Geltung, ebenso wie er auch in seinen Bildern zu „Till Eulenspiegel“ dominiert. Hier haben wir in der Auffassung manches von der Art der Sattler-Schüler, aber im einzelnen wie ganz anders ist das alles gezeichnet! Wie viel tiefer und beweglicher ist diese Kunst, und wie plump nimmt sich daneben ein Entwurf von Barlösius aus! — Interessant sind vor allem die aus der Wiener Schule hervorgegangenen Schöpfungen, die naturgemäß der Verlag bevorzugen mußte. BERTHOLD LÖFFLER, DELLAVILLA, C. O. CZESCHKA sind die hauptsächlichsten Vertreter der Wienerischen

*) Vgl. „Dekorative Kunst“ Märzheft 1913 S. 285—290.

*) Vgl. „Dekorative Kunst“ Oktoberheft 1911 S. 33—40.







Illustrationskunst, die mehr als jede andere auf den ersten Blick zu erkennen ist. Die Nibelungen-Illustrationen, die Czeschka gezeichnet hat, sind ohne den Einfluß des Wiener Kunstgewerbes und seiner slavisch-byzantinischen Ornamentkunst unmöglich. Hier ist die



JOSEF VON DIVÉKY-BRÜSSEL ▪ ZEICHNUNGEN ZU: E. T. A. HOFFMANN „KLEIN ZACHES“
VERLAG DER „GESELLSCHAFT FÜR GRAPHISCHE INDUSTRIE“, WIEN



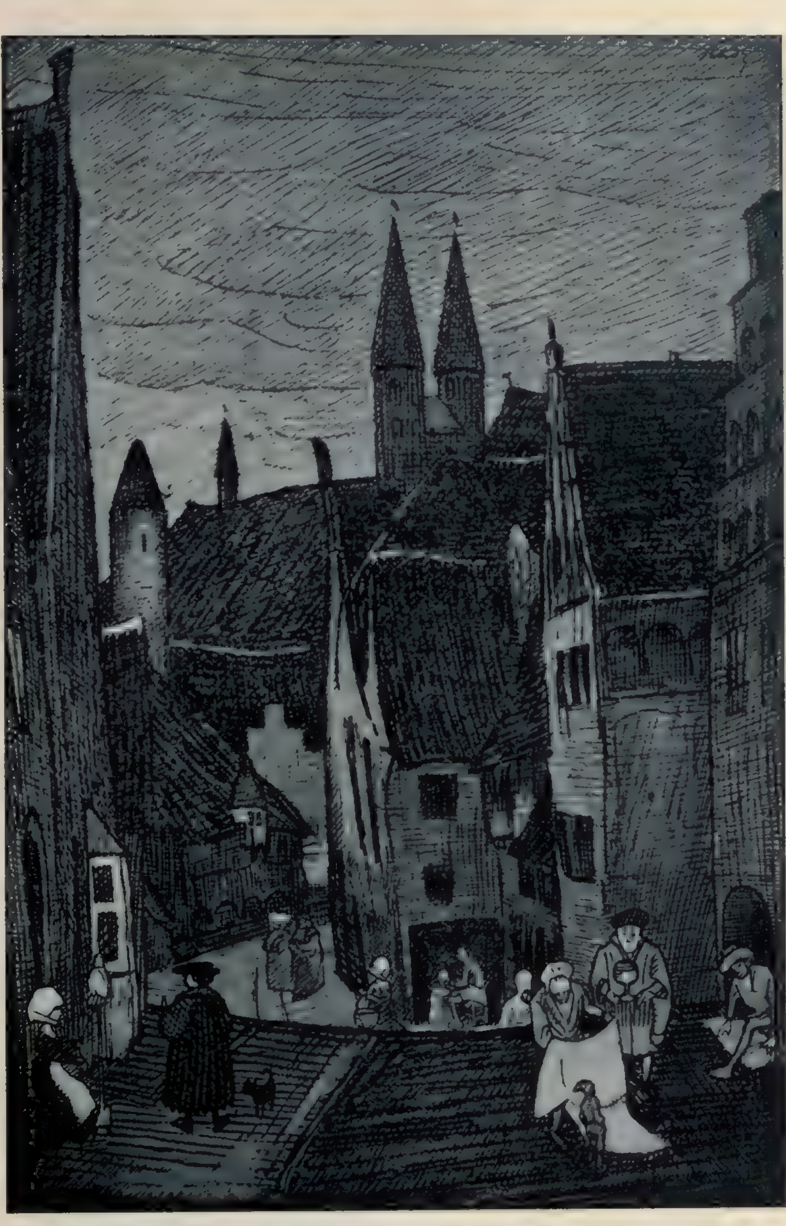

JOSEF VON DIVÉKY-BRÜSSEL ▪ ZEICHNUNGEN ZU „DES FREIHERRN VON MÜNCHHAUSEN REISEN U. ABENTEUER“
VERLAG: MORAWE & SCHEFFELT, BERLIN

Illustration rein kunstgewerblich aufgefaßt. Der Künstler macht nicht einmal den Versuch, den Text durch darstellerische Mittel weiter auszugestalten, er nimmt ihn nur als Vorwand zu rein flächenhaften Dekorationen von stark farbiger Wirkung, die zunächst verblüffen, aber dadurch, daß sie mit dem rein buchgewerblichen Teil sehr gut zusammenpassen, doch ihren großen Wert als sehr kultivierte Erzeugnisse einer spezifisch modernen Art, Bücher zu illustrieren, beweisen. Die starke Wirkung durch die Farbe, die sich oft bis zum Plakatmäßigen steigert, ist allen Buchillustrationen der Wiener Schule eigen. Selbst Bilderbücher sind in dieser Weise behandelt, wie die Arbeiten von HANS PELLAR, unter denen „Der kleine König“ von Ostini (Verlag Georg W. Dietrich-München) mit an erster Stelle zu nennen ist. In neuester Zeit hat vor allem JOSEF VON DIVÉKY eine sehr fruchtbare Tätigkeit auf dem Gebiete der Buchillustration entfaltet. Er hat für die „Gesellschaft für graphische Industrie“ in Wien einen Kalender mit originellen, etwas grotesken Monatsbildern und einen Almanach mit Zeichnungen versehen, die die Abenteuer schildern, die ein fahrender Ritter mit den Zeichen des Tierkreises zu bestehen hat. Münchhausens Abenteuer haben ihm gleich zweimal den Stoff zu Illustrationen geliefert, von denen eine kleinere Serie bei Schaffstein in Köln, eine umfangreichere im Verlag Morawe & Scheffelt in Berlin erschienen ist. Es versteht sich von selbst, daß auch hier vor allem die komischen Züge des Vorwurfs unterstrichen sind, was ja ganz gut am Platze ist. Nicht ganz so verständlich ist es, daß auch seine Arbeiten für Brentanos „Gockel, Hinckel und Gackeleia“, die 1913 im Verlag der „Gesellschaft für graphische Industrie“ erschienen, genau auf denselben Ton gestimmt sind. Von seinen übrigen Arbeiten ist eine Ausgabe von E. T. A. Hoffmanns „Klein Zaches“ und Heines „Dr. Faust“ (1913 Morawe & Scheffelt) zu nennen. Man kann konstatieren, daß alle diese Bilder nur sehr frei den Text übersetzen und mit Willkürlichkeiten in Form und Auffassung reichlich versehen sind, aber man muß trotzdem die großen dekorativen Vorzüge und die darstellerische Gewandtheit des Künstlers rühmen.

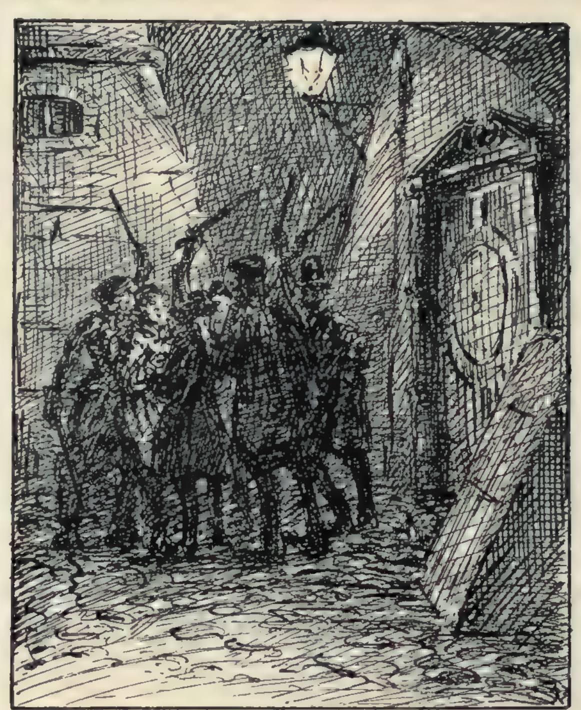
Es ist bedauerlich, daß ein Künstler, wie HEINRICH VOGELER-WORPSWEDE, der so vielen jüngeren Künstlern die Anregung zu buchkünstlerischer Betätigung gegeben hat, relativ wenig Buchillustrationen herausbrachte. Seine

feine lyrische Art, der weiche, liebenswürdige Strich seiner Zeichnungen wäre wie geschaffen gewesen, der neuromantischen Schule unserer Literatur zu künstlerischer Interpretation zu dienen. Seine Illustrationen zu Gerhart Hauptmanns „Die versunkene Glocke“ sind mit zu den interessantesten Arbeiten der modernen Illustrationskunst zu zählen. Auch sie schließen sich nicht eigentlich an den Text an und sind in der Hauptsache freie Schöpfungen, doch kann man gerade hier, was nicht oft zu sagen ist, von einer kongenialen Leistung sprechen. Der Text und die Illustrationen sind vollkommen gleichwertige Erzeugnisse einer künstlerischen Stimmung, die nur verschiedener Darstellungsmittel sich bedient. Ein junger Däne Gudmud Hentze, der für den Verlag Eug. Diederichs die Werke von Andersen illustriert hat, hat wohl einiges mit Vogeler gemein, doch fehlt seinen Bildern die Nuance und die Stimmung, die man gerade bei einer solchen Aufgabe nur sehr ungern vermißt. Seine Arbeiten sind im übrigen aber sehr hübsch ausgeführt und auch von guter Schwarz-Weiß-Wirkung. — Mit mehr künstlerischem Esprit hat ein Vogeler-Schüler, Ernst Weidemeyer, Grimms Märchen für den Verlag Schaffstein mit wenigen hübschen Illustrationen ausgestattet, die der Aufgabe in sehr dezenter, feiner Weise gerecht werden. An Andersens „Bilderbuch ohne Bilder“ (Verlag Eugen Diederichs) hat auch Ernst Kreidolf, der als Bilderbücher-Illustrator zu den hervorragendsten Erscheinungen unserer Epoche gehört, sich versucht, auch von diesen Arbeiten ist zu konstatieren, daß sie dem Text als ebenbürtige Leistungen gegenüberzustellen sind.

Die Traditionen des deutschen Spielmann haben sich vielleicht am lebendigsten in München erhalten, das in Kunstdingen ja auch sonst am meisten Tradition hat und so viel Sinn für das Althergebrachte und Volkstümliche besitzt. Das neue Münchener Barock und die oberbayerische Volkskunst haben auch in der Buchillustration Spuren hinterlassen. Der derbe Holzschnittstil der altdeutschen Illustratoren brauchte nur etwas farbig modifiziert und ins Bäuerische vereinfacht zu werden, um als typisch Münchner Erzeugnis gelten zu können.

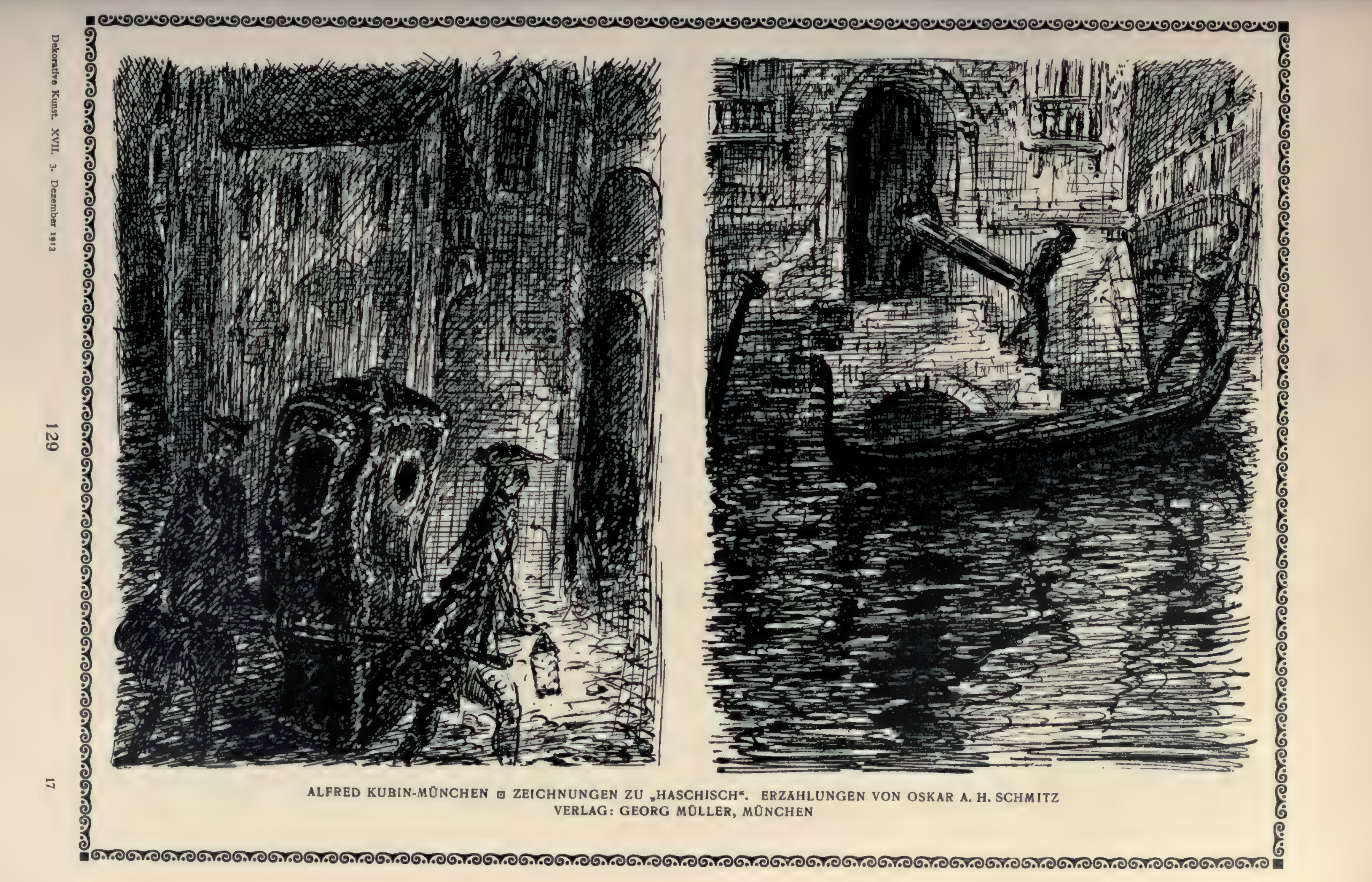


WILHELM SCHULZ-MÜNCHEN ▪ DIE STADT AUF DEM MEERESGRUND
AUS SELMA LAGERLÖFS „WUNDERBARE REISE MIT DEN WILDGÄNSEN“
VERLAG: ALBERT LANGEN, MÜNCHEN





ALFRED KUBIN-MÜNCHEN ▪ ZEICHNUNGEN ZU EDGAR ALLAN POES NOVELLEN
VERLAG: GEORG MÜLLER, MÜNCHEN



ALFRED KUBIN-MÜNCHEN ▫ ZEICHNUNGEN ZU „HASCHISCH“. ERZÄHLUNGEN VON OSKAR A. H. SCHMITZ
VERLAG: GEORG MÜLLER, MÜNCHEN



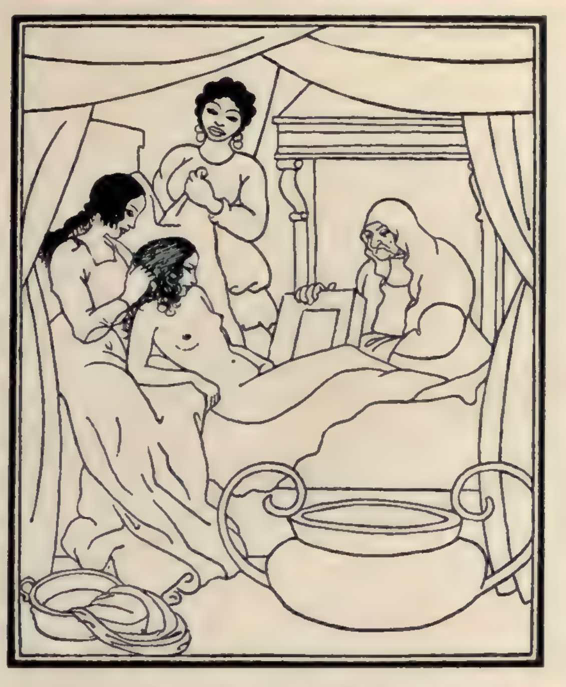


IGNATIUS TASCHNER mit seinen amüsanten Illustrationen zu Ludwig Thomas urwüchsigen, aller Phrase abholden Büchern, ist in mancher Beziehung tonangebend geworden. Die Figuren, wie wir sie z. B. in „Der heilige Hies“ finden, sehen wirklich wie aus Holz geschnitzt aus, scharf in die mit harten Konturen umrissene Landschaft gesetzt; die ungebrochenen Farbtöne verstärken noch das Bilderbogenmäßige dieser Illustrationen, deren künstlerische Kraft man auf jeden Fall anerkennen muß. Wie Ludwig Thoma im Volkstümlichderben von Georg Queri noch überboten wurde, so hat auch Taschner in PAUL NEU jüngst einen Nachahmer gefunden, der für den Verlag R. Piper in München einige Bücher Queris



MAX UNOLD-MÜNCHEN ▫ HOLZSCHNITTE ZU VOLTAIRES „CANDIDE“ ▫ INSEL-VERLAG, LEIPZIG

mit Illustrationen versehen hat, die an linearer Vereinfachung und greller Buntheit kaum zu übertreffen sein werden.



Der Simplicissimuskreis ist nicht allzu produktiv. BRUNO PAUL hat Thomas „Agricola“ vor geraumer Zeit schon mit seinen bekannten und geschätzten Simplicissimus-Bauern illustriert. Am tätigsten ist ohne Zweifel WILHELM SCHULZ, der das Verdienst hat, die übliche Märchenillustration auf ein rein künstlerisches Niveau gehoben zu haben, indem er von allen sentimentalen Floskeln absieht und in ganz freier zeichnerischer Behandlung zu allerlei Märchenbüchern, sowie zu Lagerlöfs „Wunderbare Reise mit den Wildgänsen“ (Verlag Albert Langen) sehr stimmungsvolle und durchaus modern wirkende Bilder geschaffen hat.

Eine Erscheinung für sich ist dann ALFRED KUBIN, in dem Edgar Allan Poe einen Illustrator gefunden hat, der mit einer ungewöhnlich reichen Phantasie begabt, wie kein anderer geeignet ist, dem unheimlich Gruseligen des Textes einen bildlichen Ausdruck zu verleihen. Es ist das Verdienst des Münchner Verlags Georg Müller, die in ihrer Art geniale Kunst Kubins zu intensiverem fruchtbarem Leben erweckt zu haben. Sie wird von jetzt ab mit dem Namen des amerikanischen Autors ebenso eng verknüpft sein, wie die Kunst Menzels mit der Person Friedrichs des Großen. Derselbe Verlag hat auch in jüngster Zeit einen Kubin nahestehenden Künstler an die Oeffentlichkeit gebracht, ADOLF UZARSKI, der zu Rolf Bongs „Buch der Abenteuer“, dem Gegenstück zu Schloemps „Gespensterbuch“, Zeichnungen geliefert hat. Sie sind Kubins Arbeiten wesensverwandt und bedienen sich auch ähnlicher Ausdrucksmittel; nur erscheinen sie formal bestimmter und weniger kompliziert in der Auffassung. Ein geschickter,





PAUL RENNER-MÜNCHEN ▪ ZEICHNUNGEN ZU „DIE 75 ITALIENISCHEN KÜNSTLER-NOVELLEN DER RENAISSANCE“
VERLAG: GEORG MÜLLER, MÜNCHEN

aber im übrigen wenig feinfühlender Künstler, wie A. SCHMIDHAMMER, kommt ebenso wie andere bekannte Münchner Illustratoren daneben nur wenig in Frage. Jedenfalls sind ihnen einige junge Kräfte vorzuziehen, die es verstanden haben, dem auf das Sachliche und Kraftvoll-Derbe gerichteten Münchner Stil eine neue Seite abzugewinnen. Für den Verlag Georg Müller ist PAUL RENNER tätig gewesen, indem er altitalienische Novellenbücher mit Holzschnitten oder Zeichnungen in Holzschnittmanier illustriert hat, die sich in erquicklicher Weise ganz von dem rührseligen oder archaisierenden Ton fernhalten, den man sonst bei derlei Aufgaben zu finden gewohnt ist. Mit großem Geschick hat auch WALTER KLEMM zum „Till Eulenspiegel" und zum „Faust" Serien von Holzschnitten geschaffen, die leise an den alten Stil anklingen, aber doch mit durchaus neuen Mitteln ganz aus der Anschauung eines modern empfindenden Künstlers heraus bewältigt sind. Ein zweiter Künstler, MAX UNOLD, ist als Illustrator noch fruchtbarer gewesen, er hat den „Gargantua", ferner: Epinel, „Leben und Abenteuer des Escudero von Obregon", und Nicolaus de Troyes, „Der große Prüfstein der Novellen", endlich für den Insel-Verlag Voltaires „Candide" mit Originalholzschnitten versehen, die, wie es gerade der Stoff ergibt, entweder derb realistisch aufgefaßt oder mehr historisch stilisiert sind, aber immer dem



MAX SLEVOGT-BERLIN ▫ ZEICHNUNG ZU: W. CLAIRE „CORANNA" ▫ VERLAG: PAUL CASSIRER, BERLIN



JULIUS PASCIN-BERLIN ▪ ZEICHNUNGEN ZU HEINES „MEMOIREN DES HERRN VON SCHNABELEWOPSKY“
VERLAG PAUL CASSIRER, BERLIN



KARL WALSER-BERLIN ◘ RADIERUNGEN ZU: LOUVET DE COUVRAY „ABENTEUER DES CHEVALIER FAUBLAS“
VERLAG: GEORG MÜLLER, MÜNCHEN

Geiste der Dichtung entsprechen und sehr viel Empfindung für das Wesentliche und Charakteristische verraten. In all diesen Arbeiten ist wirklich etwas gelöst, was die Jungbrunnen-Illustratoren nur ahnten: eine Verbindung von modernem Realismus und altem Stil, eine lebendige Anschauung, die jedoch auch dem Literarischen der Aufgabe gerecht wird. An Stelle der langweiligen, immer in demselben Schema stilisierten Bildchen finden wir hier kräftige, inhaltsreiche Illustrationen und eine Behandlungsweise, die auch im Material echt und keine bloße Nachahmung von Holzschnittmanier ist.

Die jüngste Entwicklung der Berliner Illustrationskunst ist auf ganz anderen Wegen weiter gegangen. Die sentimentale Richtung hat hier nie so viel Boden gewonnen wie in Süddeutschland; die Berliner Kunst war dazu von jeher zu nüchtern und materiell gesinnt. Außerdem hat der Einfluß Menzels nachhaltiger gewirkt, als man zunächst vermutet hätte. So sehen wir in Berlin den naturalistischen Stil der Buchillustration länger vorhalten als anderswo. Die starke Auffrischung, welche die moderne Bewegung gebracht hat, äußert sich daher hauptsächlich in der Vertiefung dieser realistischen Kunst nach der Seite einer impressionistischen Ausdrucksweise. Alle die umfangreichen Arbeiten illustrativer Art, die MAX SLEVOGT in den letzten Jahren geschaffen hat, sind durchaus malerisch-impressionistisch empfunden und haben eine deutliche Verwandtschaft mit der Art, wie Menzel seine Bücher illustrierte. Ganz frei und skizzenhaft sind diese Bilder komponiert, das Wollen des Künstlers geht darauf aus, direkt den Vorgang, den der Text gibt, darzustellen. Aber er tut das ganz so, wie wenn er eine Szene aus dem Leben schildern sollte; die Illustrationen zu den Lederstrumpf-Geschichten, zum Rübezahl, Sindbad der Seefahrer, Ali Baba usw. sind solch außerordentlich lebhaft empfundene und lebendig geschilderte Szenen, die ohne irgendwelche Rücksicht auf Text und Schrift hingesetzt sind. Selbst die buchkünstlerischen Elemente, Titel, Initialen und dergleichen, die der Künstler nolens volens anbringen mußte, stehen jeder gewerblichen Absicht fern, auch sie schließen fast ausschließlich darstellerische Werte in sich. Die Mappenwerke, die die Pan-Presse



KARL WALSER-BERLIN ▪ FARBENLITHOGRAPHIEN ZU: THEOPHILE GAUTIER „MADEMOISELLE DE MAUPIN“
VERLAG: GEORG MÜLLER, MÜNCHEN





FRANZ VON BAYROS-BUDAPEST ▪ ZEICHNUNGEN ZU HENRI MURGER „DIE BOHEME“
INSEL-VERLAG, LEIPZIG

von Paul Cassirer herausbringt, gehen fast alle nach dieser Richtung. Sie sind in der Hauptsache graphisch gedacht und gewöhnlich auch mit den technischen Mitteln der Originalgraphik hergestellt: die Radierung und vor allem die Lithographie ist bevorzugt, der exklusive Charakter einer rein artistischen, unliterarischen Kunst ist durchaus festgehalten. Emil Pottner hat für die Pan-Presse eine Reihe von Werken fertig gestellt, die in sehr dezenter Weise das Leben der Tiere so schildern, daß der Text mehr zu den Bildern erfunden scheint als umgekehrt. Dann hat Max Beckmann das Werk: „Euridykes Wiederkehr“ zum Anlaß genommen, eine Reihe von Steinzeichnungen auf textlicher Grundlage zu schaffen, und in jüngster Zeit hat Erich Klossowski ein allerliebstes Puppenspiel, zu dem Meier-Gräfe den Text geschrieben hat, mit duftigen Steinzeichnungen farbig illustriert. Eines der besten Bücher der Pan-Presse sind Heines „Memoiren des Herrn von Schnabelewopski“, deren linear äußerst fein empfundene, naiv-ironische Bildbeigaben Julius Pascin zum Verfasser haben. Eine der amüsantesten Erscheinungen der Berliner Gruppe ist dann Karl Walser, der überhaupt einer der sympathischsten Illustratoren unserer Zeit genannt zu werden verdient. Seine Bücher wirken wie Rokoko-Illustrationen, die ins Moderne und Impressionistische übersetzt sind. Wie aus den illustrierten Stoffen — „Ninon de Lenclos“, „Die Abenteuer des Chevalier Faublas“, Büchners „Leonce und Lena“, „Mademoiselle de Maupin“, sind die Titel einiger Hauptwerke — spricht auch aus der Form ganz der Stil des 18. Jahrhunderts. Ganz ähnlich wie in den Büchern dieser Epoche erregen in den Walserschen Werken unsere Bewunderung präziöse Kupfer oder feine Lithographien, die über die frechsten Dinge mit einer Naivität berichten, daß man ihnen mit dem besten Willen nicht böse werden kann.

Solche Werke sind recht dazu geeignet, die Begierde der Büchersammler wachzurufen.



FRANZ CHRISTOPHE-BERLIN ▪ ZEICHNUNGEN ZU: HERMANN BANG „EXZENTRISCHE NOVELLEN"
VERLAG: S. FISCHER, BERLIN

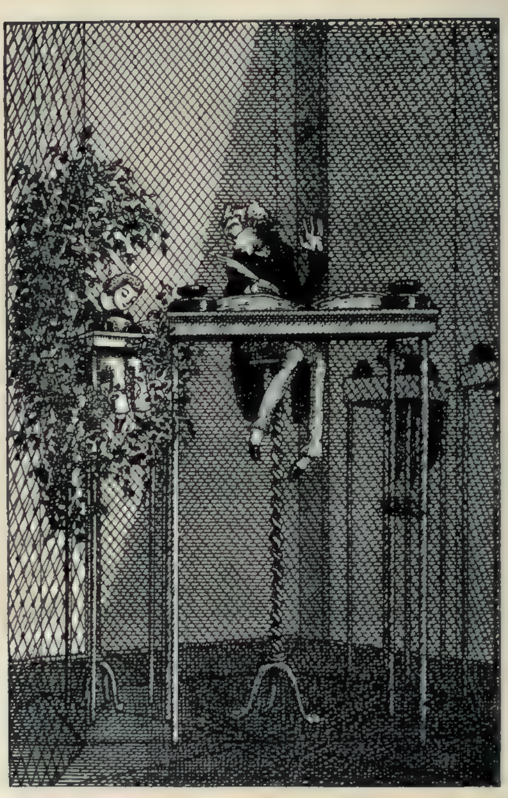
Sehr viele von unseren neuen, kostbar ausgestatteten Büchern, die der Bibliophile bedächtig aus seiner Sammlung holt, um sich einige freie Stunden an ihnen zu erfreuen, suchen die Erinnerung an das Rokoko, der Blütezeit der Bibliophilie heraufzubeschwören. Der bekannte Franz von Bayros hat in seinem besten Werk, den Illustrationen zu Murgers Bohème (Insel-Verlag) manche hübsche rokokomäßig aufgeputzte Szene entworfen, aber er scheint rettungslos in den Manierismus einer Art literarischer Schundproduktion verfallen zu sein. Ganz amüsant, aber bei weitem einfacher erscheinen die sehr korrekt mit Linien umrissenen Illustrationen, die André Lambert für einen galanten französischen Roman entworfen hat, aber sie werden übertroffen von den hübschen, auch stark an das 18. Jahrhundert anklingenden Bildern, die Alfons Wölfle zeichnet. Schon seine Illustrationen für das Bellmann-Brevier (Verlag A. Langen) waren sehr fertig im Stil; die charakteristische Note hat seine Kunst dann endgültig in den Blättern zu Sallet, „Kontraste und Paradoxe" (Verlag Hans von Weber) erlangt, die sehr klar und graziös gezeichnete, in den Kostümen an das Rokoko anklingende, mit fröhlich barokken Elementen durchsetzte Bilder zeigen. Ein äußerst interessanter Künstler ist dann Franz Christophe, von dessen Buchillustrationen die für Bangs „Exzentrische Novellen" (Verlag S. Fischer) und Bleis „Puderquaste" (Verlag Georg Müller) hervorzuheben sind. Er



FRANZ CHRISTOPHE ▪ ZEICHNUNG ZU „DIE PUDERQUASTE" ▪ VERLAG: GEORG MÜLLER, MÜNCHEN







ALFONS WOELFLE-MÜNCHEN ▫ ZEICHNUNGEN ZU: FRIEDRICH VON SALLET „KONTRASTE U. PARADOXEN“
VERLAG: HANS VON WEBER, MÜNCHEN



MARCUS BEHMER-BERLIN

RADIERUNG ZU VOLTAIRES „ZADIG“

XI. WERK DER PAN-PRESSE; VERLAG: PAUL CASSIRER, BERLIN

ERNST STERN-BERLIN ▣ AQUARELLIERTE ZEICHNUNG ZU: E. TH. A. HOFFMANN „MEISTER FLOH“
VERLAG: JULIUS BARD, BERLIN





THOMAS THEODOR HEINE-MÜNCHEN ZEICHNUNGEN ZU HEBBELS „JUDITH“
VERLAG: HANS VON WEBER, MÜNCHEN



ROBERT ENGELS ▫ ZEICHNUNG ZU „BALLADEN VON BÖRRIES FRHR. VON MÜNCHHAUSEN“
VERLAG: EGON FLEISCHEL & CO., BERLIN

ist vor allem ein Meister der graziösen Linie, die etwas zum Schnörkelhaft-Barocken neigt und selbst in großen figürlichen Darstellungen auf die Beihilfe von Schattengebung verzichtet.

Eine gewisse Neigung zu Willkürlichkeiten und zu karikaturistischen Seitensprüngen ist bei dieser Gruppe von modernen Illustratoren ohne viele Mühe als charakteristisch festzustellen. Bei einigen ihnen nahestehenden Künstlern kommt dies konsequenter und weniger naiv zum Ausdruck, besonders bei allen denen, die in dem Bannkreis von AUBERT BEARDSLEY, dem genialen englischen Illustrator stehen. Der Einfluß, den dieser Künstler auf unsere Graphik ausgeübt hat, ist sehr beträchtlich. Selbst ernste Künstler sind ihm eine Zeitlang unterlegen, wie MARCUS BEHMER, dessen Illustrationen zu Wildes „Salome“ ohne Beardsley undenkbar sind. Auch seine Bilder zu Balzacs „Mädchen mit den Goldaugen“ kokettieren etwas mit dem abgezirkelten Schwarz-Weiß-Stil des Engländers und seiner merkwürdigen Art, Linien in Punkte aufzulösen. Erst in seinem neuesten Werk, Voltaires „Zadig“ (Pan-Presse) hat sich Behmer von seinem Vorbild mehr entfernt, um sehr phantastische Bilder zu geben, die trotz eines fast perversen Einschlages doch eine bedeutende künstlerische Persönlichkeit verraten. Das einzige große Werk illustrativer Art, das TH. TH. HEINE zum Verfasser hat: Hebbels „Judith“ (Verlag Hans von Weber), besitzt einige Verwandtschaft mit Beardsleys Kunst, besonders in der rein linearen Konzeption, doch ist es unendlich viel kräftiger und zugleich mit Biedermeier-Elementen durchsetzt, die nur wenig zum Text passen. Es erweist sich gerade hier, daß der moderne Künstler ungleich freier mit dem Stoff schaltet, als wir das bisher gewohnt waren, und in erster Linie seine Ideen zum Ausdruck bringen will, ohne daran zu denken, die im Text geschilderten Vorgänge realistisch darzustellen. Auch bei EMIL PREETORIUS, einem der fruchtbarsten Münchner Illustratoren, überwiegt dieser



Nikolaus Gogol — Wij I



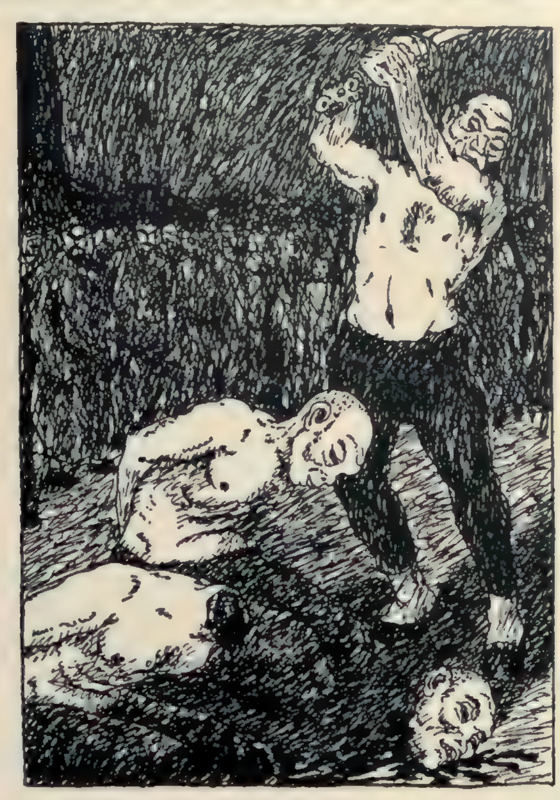
Hanns Heinz Ewers — Die Spinne

Guy de Maupassant — Der Horla



E T A Hoffmann — Der Sandmann I

PAUL SCHEURICH-MÜNCHEN ▫ ZEICHNUNGEN ZU: FELIX SCHLOEMP „DAS GESPENSTERBUCH“
VERLAG: GEORG MÜLLER, MÜNCHEN

ADOLF UZARSKI-MÜNCHEN ▫ ZEICHNUNGEN ZU: ROLF BONGS „DAS BUCH DER ABENTEUER"
VERLAG: GEORG MÜLLER, MÜNCHEN

Zug zu ganz freier Interpretation des Textes, dabei ist ganz offensichtlich das Bestreben, auch einer gewerblichen Idee im Buche zum Ausdruck zu verhelfen.*) In Freksas „Phosphor" geht er so weit, gleich mehrere Szenen auf einem Blatt, also richtig futuristisch, zur Darstellung zu bringen, aber weder hier, noch sonst vergißt er seine Bildchen gut abzuwägen, die Schwarz-Weiß-Flächen richtig zu verteilen und sich einer streng flächenhaften Durchführung zu befleißigen. Gelegentlich entspricht die rein silhouettenhafte Darstellung am besten seinen Absichten. — Als ein sehr kapriziöser Buchillustrator hat sich auch PAUL SCHEURICH bewiesen, von dem nach Sternes „Yoricks empfindsame Reise" (Verlag Julius Bard) Illustrationen zu einem Gespensterbuch herausgekommen sind (Verlag Georg Müller), die dem ironischen und zugleich gruseligen Charakter des Textes gut gerecht werden. Endlich sei noch ERNST STERN erwähnt, der zu Hoffmanns „Meister Floh" (Verlag Julius Bard) farbig sehr wirksame, aber wiederum ganz und gar frei aufgefaßte humoristische Zeichnungen geliefert hat, die nicht zu den schlechtesten Arbeiten dieses dekorativ hervorragend begabten Künstlers gehören. Daß selbst die allerneuesten Errungenschaften unserer Malerei die Prinzipien des „Blauen Reiters" und des Expressionismus in die Buchillustration Eingang gefunden haben, sei zum Schluß nur kurz erwähnt. Die in einer klassizistisch primitiven Manier gefertigten Radierungen zu Tiecks „Phantasus" (Verlag Morawe & Scheffelt) von MORIZ MELZER bewegen sich in diesem Kreis und dann die Bilder von F. H. ERNST SCHNEIDLER zu Heines „Atta Troll" (Verlag Morawe & Scheffelt), die konsequent dem Expressionismus huldigen. Hier findet sich alles, was man von dieser Kunst gewohnt ist, Figuren, die nur mit Mühe als solche zu erkennen sind, sowie Punkte, Striche und Kreise als abstrakte Ausdrucksmittel einer rein formal empfindenden künstlerischen Richtung.

So ist in diesen jüngsten oder fortschrittlichst gesinnten Künstlern die moderne Illustrationskunst an dasselbe Ende gelangt, das auch andere Zweige der modernen Bildkunst erreicht haben. Das neue Programm, das letzten Endes darin beruhte, die Buchillustration dem rein Gewerblichen im Buche wieder dienstbar zu machen und gleichzeitig ihre subjektiv künstlerischen Werte zu steigern, wurde in der einen

*) Vgl. „Dek. Kunst" Aprilheft 1910 und Juniheft 1913.





F. H. ERNST SCHNEIDLER-BERLIN — ZEICHNUNGEN ZU HEINES „ATTA TROLL“
VERLAG: MORAWE & SCHEFFELT, BERLIN

oder anderen Weise strikt befolgt, doch sind die eingeschlagenen Wege verschieden genug. Die archaistische Buchillustration zu Beginn des neuen Jahrhunderts brachte als starke Reaktion gegen den naturalistischen Stil die vereinfachende stilisierende Richtung, die sich nur etwas zu absichtlich, zu schematisch und monumental gab. Eine so bewegliche Kunst wie die Buchillustration schließt noch andere Möglichkeiten in sich. Nachdem daher das Anfangsstadium überwunden war, machte sich ein bewegteres Leben fühlbar, das mit frischer Kraft die verschiedensten Aufgaben bewältigte. Die Weiterführung der archaisierenden Tradition führte zu der kraftvoll bestimmten und farbenfrohen Illustrationskunst der jungen Münchner Schule. Man gewinnt ferner mehr Geschmack an den früher weniger bemerkten Qualitäten älterer Epochen, wie sie im Rokoko und Biedermeier schlummern, die Farbe spielt eine immer größere Rolle, man erkennt die ins Unendliche zu steigernde Ausdrucksfähigkeit der Linie und macht sie darstellerischen Ideen dienstbar, ebenso erfährt die rein auf der textlichen Grundlage aufbauende Darstellungskunst eine ungeahnte Vertiefung durch das Eindringen impressionistischer Tendenzen. Die stark karikaturistischen Neigungen unserer angewandten Graphik, wie sie sich etwa im Plakat ausdrücken, werden auf die Buchillustration übertragen, und besondere Feinschmecker bedienen sich eigenartiger Darstellungsmittel wie der Silhouette. Die Wiener Schule folgt einem dekorativ gewerblichen Stile. Auf der anderen Seite nimmt die Vorliebe für die vornehme Originalgraphik als Illustrationstechnik zu. So ist bei der allerletzten Phase zu beobachten, daß die rein gewerblichen Ideen, die bisher so wichtig waren, als selbstverständlich etwas in den Hintergrund rücken, während der künstlerische Charakter der Illustrationskunst wesentlich gesteigert wird. Der Künstler beachtet häufig den Text sehr wenig und gibt nur seiner bestimmten Vorstellung auf der literarischen Basis Ausdruck. Gleichzeitig wächst das Gefühl für die Nuance, jedes neue Werk bietet dem Künstler eine Gelegenheit zur Verwendung neuartiger künstlerischer Ideen. Das ergibt sich schon daraus, daß unsere Illustratoren altbekannte Stoffe bevorzugen, und daß sie ihre Kunst gerade dann in Anwendung bringen, wenn es sich um Gegenstände handelt, die geringe gegenständliche, aber umsomehr illusionistische Werte in sich schließen. So ist unsere moderne Illustrationskunst ein höchst interessanter Zweig künstlerischer Betätigung geworden. Die literarische Grundlage, die jede Illustrationskunst haben muß, wird sie davor bewahren, den abstrakten und rein formalen Problemen allzuviel Raum zu gewähren.

DR. JOHANNES SCHINNERER



CARAN D'ACHE-PARIS — BEMALTES SPIELZEUG

Aus der Ausstellung: „L'art pour l'enfance" im Musée Galliera, Paris

KIND UND KUNST IN FRANKREICH

Das Musée Galliera in Paris veranstaltet alljährlich Ausstellungen für angewandte Kunst. Ihr Publikum ist die bessere Bourgeoisie des Westendviertels. Nirgendwo besser als hier erhellt die Rückständigkeit des französischen Kunstgewerbes, mag es sich nun um Bucheinbände, Stickereien, Frauenschmuck, oder wie heuer um die Kunst für das Kind handeln.

Es war vor allem auffällig, wie wenig von dem Dargebotenen eine Kenntnis der Kinderseele bezeugte. Gibt es in Frankreich keine Kunst des Kindes, weil es keine Kinder gibt? In Paris jedenfalls sind sie es nur kurze Zeit. In zu frühen Jahren werden sie darauf hingelenkt, im Kleinen ein Abbild des Großen zu sein. Besonders die jungen Mädchen. Wenn sie acht, neun Jahre alt sind, wirken sie schon damenhaft. Ihre Körperbewegungen haben die Grazie, die Abrundung der Erwachsenen; ihre Kleidung geht auf die Eleganz der Reifen aus, und ihr Bewußtsein ist so entwickelt, daß Antworten wie: „Das paßt sich doch nicht für mich" typisch für sie sind. Sie sind charmant, aber keine Kinder. Andererseits entstehen nur in Paris künstlerische Bewegungen; nur in Paris haben sie Aussicht auf Erfolg. So wirken schon hier zwei wesentliche Faktoren nicht zusammen.



VITRINE MIT PARISER PUPPEN AUS DER AUSSTELLUNG „L'ART POUR L'ENFANCE" IM MUSÉE GALLIERA, PARIS



Mme LAFITTE-DÉSIRAT — PARISER PUPPEN
Aus der Ausstellung „L'art pour l'enfance" im Musée Galliera, Paris

Ach, wenn man doch eine bodenständige Kunst hätte! Man ist im Schlepptau des Auslandes. „Los vom deutschen Spielzeug" könnte die Ueberschrift eines der in den Ausstellungskatalog gestreuten Artikel heißen. So lautet die Begründung: Seht eine deutsche Puppe an. Die Emailaugen sind ohne Ausdruck, die Wangen aufgequollen, das stark gekräuselte Kopfhaar ist flachsgelb wie das einer Koketten, die zu scharfes Haarwasser zum Waschen verwendet . . . Es ist die Pariserin, so wie sie die Deutschen von ihren Bekanntschaften her auf den Boulevards oder in den Tingeltangeln kennen. Die französischen Mütter sollten besser über den Umgang ihrer jungen Töchter wachen." Die französischen Kinder müßten statt ihrer Epinal-Bilderbücher die Libre Parole oder andere nationalistische Hetzblätter lesen, um so zu empfinden.

Was möchte nun ein solcher Vaterlandsretter und Sittenpolizist an die Stelle einer kernigen, herzerfreuenden Münchner Puppe, eines Nürnberger Plüschtieres setzen? Etwa die Puppe, die ausgestellt war, im Ballkleid mit geschnürter Taille, mit Schmuck behängt, eine Reiherfeder auf der ondulierten Perücke? In welchem Irrwahn sind solche Leute befangen! Niemand reagiert heftiger, ehrlicher, unnachsichtiger auf Künstelei, als ein Kind. Diese Eigenschaft lockt es, ein Spielzeug, das es in die Hand bekommt, auf seine Natur hin zu prüfen, in der Kindersprache: hinein zu gucken. Raffinement, Mangel an Einfachheit steigert seinen Zerstörungstrieb ins Ungeheure. Kommt jene Puppe in die Kinderstube, so hat sie nur ein Schicksal zu erwarten: sie wird entzwei gemacht. So viel Natur steckt auch in dem französischen Kind.



Mme LAFITTE-DÉSIRAT — 5 UHR-TEE
Aus der Ausstellung „L'art pour l'enfance" im Musée Galliera

Die Ausstellung hat sich über die Kargheit an praktischen Neuheiten durch eine weitläufige Retrospektive hinweggeholfen. Sie gibt keine Fingerzeige für heute. Man wundert





MÜNCHNER KÜNSTLER-PUPPEN ▫ ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: MARION KAULITZ-MÜNCHEN

sich, daß auch in früheren Jahrhunderten kindliche Eigenheit nicht mehr in seinem Spielzeug zum Ausdruck kam. Die ganze geistige Anstrengung bestand darin, Gebrauchsgegenstände der Erwachsenen für Kinder zu reduzieren, also in Puppenstuben. Louis XVI-Möbelchen waren zu sehen, so fein und rein im Stil, als seien sie von Riesener gezeichnet. Und die Dinger in ihren Glaskästen schienen so gut erhalten, als seien sie damals, ähnlich wie jetzt manches, auch nur Ausstellungsobjekte gewesen.

Im übrigen ist das, was kräftig und ansprechend an neuerem Spielzeug war, gewiß nicht ohne Anlehnung an Deutschland entstanden: so der Soldatenaufmarsch von ANDRÉ HELLÉ mit seinen vereinfachten Formen.

Außer Spielzeug wurden kleine Gartenhäuser, Bilderbücher und ein paar Kinderzimmer gezeigt, nichts, was Hygiene, geistige Entwicklung, Kleidung des Kindes hätte beleuchten können. Nur ein Schelm gibt mehr als er hat.

Die Zimmereinrichtungen boten einiges Reizvolle. GALLEREY zwar arbeitet immer noch mit geschweiften Linien und Verzierungen, in dem aus dem Art nouveau von 1900 bastardierten Stil, dessen Vorkämpfer MAJORELLE ist. JESSIE KING kommt ihre englische Abstammung zustatten; die Kissen, die weißgestrichenen Stühle zeugen von solidem Können. HELLÉS Spielzeug gefällt mir besser als seine gradlinigen, rechtwinkligen Möbel; auch das Kind bedarf einer gewissen Bequemlichkeit für Rücken und Beine, um sich wohl zu fühlen.



ALBERT SCHLOPSNIES — STOFF-PUPPEN
Ausführung: Margarete Steiff, G. m. b. H., Giengen

Dieser Anforderung wurde Miß LLOYD mit ihren zwei Zimmern gerecht. Auch diese Dame ist englischer Abstammung, gehört aber mit ihren koloristischen Bestrebungen, ihrem Sinn für das Konstruktive, der jungfranzösischen Gruppe an, die, mit GROULT und MARE an der Spitze, sich mit wachsendem Erfolg im Herbstsalon bekundet. Miß Lloyd weiß um die Seele des Kindes, und sie versteht dessen Regungen mit ihrer Kunst nachzugehen. Ihre Ornamente in amüsanter Perlenstickerei, in das Strohgeflecht der Bettstatt oder der Stuhllehne



eingelassen, sind ein glücklicher Fund. Ihre Möbel sind bequem, praktisch, einfach und gefällig, ihre Farbenzusammenstellungen diskret und apart. Das eine der Zimmer hat blaugestrichene, niedrige Stühle mit hohen Lehnen; ich sehe darauf junge Mädchen mit langen blonden Zöpfen sitzen und miteinander spielen.

Nicht ohne Grund nahmen in der Ausstellung künstlerische Aeußerungen über das Kind einen so großen Raum ein, obgleich

MISS C. LLOYD-PARIS — KINDERZIMMER-MÖBEL

Aus der Ausstellung „L'art pour l'enfance" im Musée Galliera, Paris

ADELBERT NIEMEYER-MÜNCHEN KINDER-SPIELZIMMER
Ausführung: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, G. m. b. H., Dresden-Hellerau



RUDOLF ALEXANDER SCHRÖDER ▫ ▫ AUS EINEM KINDER-SCHLAFZIMMER
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.-G., Bremen





hiervon auch nur die Erwachsenen etwas haben. In der Tat, ein Kinderköpfchen von BOURDELLE, von DALOU, von CARRIÈRE gibt, jedes auf seine Weise, einer Kinderseele vollendeten Ausdruck. Besser verstehen die Franzosen, eine Erscheinung darzustellen, als sich über eine Entwicklung Rechenschaft zu geben. Daher das Konvulsivische aller Umgestaltungen bei ihnen. Das Werden kümmert sie weniger als das Gewordene. Für das Werden haben sie ihren Stern, für das Gewordene ihre Kunst — der Erwachsenen.

Man darf indessen dem Problem „Kind und Kunst“ (mit besonderer Betonung von Kind) nicht übertriebene Bedeutung beimessen. Gewiß trägt es zum Wohlbehagen des Kindes bei, Dinge

KÄTHE KRUSE-BAD KÖSEN — WASCHBARE, UNZERBRECHLICHE STOFF-PUPPEN



ALBERT SCHLOPSNIES-MÜNCHEN

JAHRMARKT EINER KLEINEN STADT

Weichgestopfte Stoffpuppen aus der Spielzeugfabrik Margarete Steiff, G. m. b. H., Giengen a. d. Brenz



ALBERT SCHLOPSNIES-MÜNCHEN — WEICHGESTOPFTE STOFF-PUPPEN
Ausführung: Margarete Steiff, G. m. b. H., Giengen a. d. Brenz

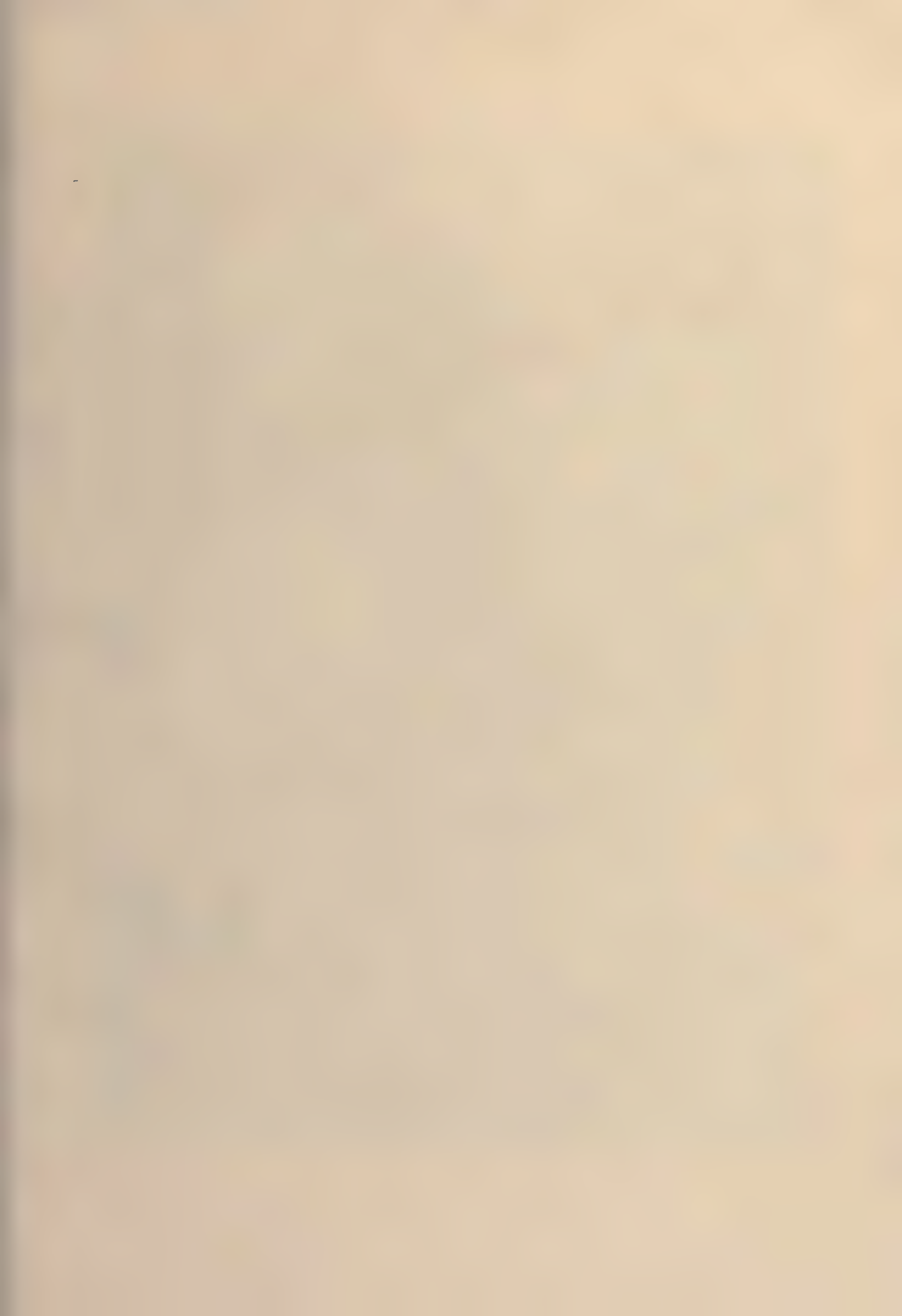
um sich zu haben, die in abgewogenen Formen zu seinem Körper und zu seiner Seele stimmen. Aber zuweilen wird das Kind zu schöpferischen Anwandlungen nach eigenen dunklen Gesetzen getrieben. Sie setzen den wohlgemeinten Bestrebungen der Erwachsenen einen Widerstand entgegen, über den zuviele noch sich wundern. Mag es sich um ein deutsches oder französisches Kind handeln, man gebe ihm das künstlerisch einwandfreieste Spielzeug — oft genug kann man beobachten: es wird zwar, wenn es wohlerzogen ist, sich sehr höflich bedanken; kaum allein gelassen aber stellt es das Geschenk beiseite. Selbst aber macht es sich aus einem Stück Pappdekkel, einem Fetzen Stoff, ein wenig Leim und ein paar Nägeln dann ein Spielzeug, über das es sich „himmlisch" amüsiert, und schlägt so allen tiefsinnigen Kind- und Kunstpädagogen respektlos ein Schnippchen.

ALBERT DREYFUS

Warum wir über diese Ausstellung so ausführlich berichten und die Pariser Puppen publizieren, die dem, was wir unter „Kunst für das Kind" verstehen, doch so gar nicht entsprechen? Weil nichts lehrreicher ist als der Vergleich. Sieht man die Modepüppchen von Mme Lafitte-Désirat, die nicht etwa für die Vitrine bestimmt sind, sondern allen Ernstes Spielzeug für Kinderhände sein sollen, neben den köstlich frischen Kaulitzpuppen, den herzigen pausbackigen Babys von Frau Käthe Kruse oder der lustigen, bunten Gesellschaft der Steiffschen Stoffpuppen, so kann sich jeder leicht selbst sagen, wo mit mehr Liebe und besserem Verständnis Kindern gegeben wird, wonach ihr Herz verlangt. Und weil die Leitung dieser Ausstellung vor dem deutschen Spielzeug warnen zu müssen glaubte, schien es uns nicht überflüssig, in diesem Zusammenhang einiges von den deutschen Arbeiten zu zeigen, die sie so ängstlich davon ferngehalten hat. L. D.



MARTIN GUELLIOT — PARISER PUPPEN
Aus der Ausstellung „L'art pour l'enfance" im Musée Galliera





ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH

HAUS RUPPEL IN FRANKFURT: SÜDSEITE

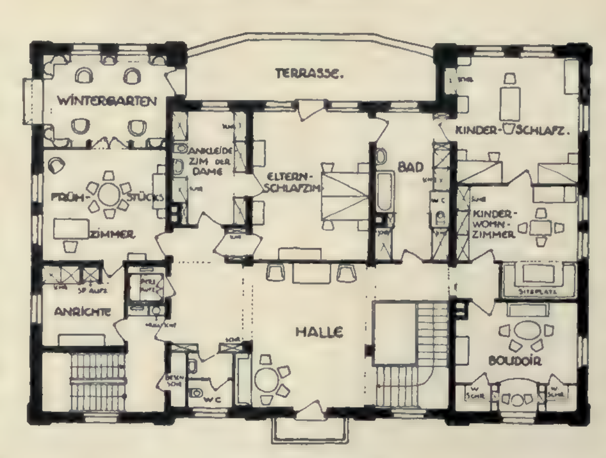


HAUS RUPPEL FRANKFURT A·MAIN

ARCHITEKT/PROF. HUGO EBERHARDT

Wir sind gewohnt, die Bauten, die um uns herum entstehen, immer vom Architekten aus zu betrachten. Gewiß, er ist der eigentliche Hersteller des Hauses, der Baumeister, der — im alten Sinne des Wortes — Meister der Bauleute. Er erdenkt die Räume, entwirft die Grundrisse und die Fassaden, wählt Materialien, bestimmt Handwerksleute, ist kurz und gut der verantwortliche Gestalter des Hauses, auf dessen Veranlassung alles geschieht, der schön oder häßlich, groß oder banal bauen kann. Aber die Sprache redet nicht nur vom Baumeister, sie hat außerdem noch das Wort Bauherr, ein stolzes, herrisches Wort geprägt. Wie der fiedelnde Tod in dem Böcklinschen Selbstbildnis, so taucht hinter dem Baumeister immer der Bauherr auf. Manchmal fiedelt er; manchmal ist er vergnügt über das, was von dem Baumeister für ihn geplant worden ist, was er unter Maurers Händen vor sich aufwachsen sieht. Manchmal aber ist er auch grausam, grausam wie der Sensenmann, wenn er mit harter Hand große Pläne und kühne Ideen des künstlerisch wollenden Architekten im Keime schon erstickt. Er hat ja die Macht, aus Bauideen Architektur werden zu lassen, und mehr noch übt er vielleicht die Macht, durch soviel Einwände, soviel Kompromißforderungen ideale Anlagen um ihren eigentlichen Kern, um die ideale Einheit zu bringen. So ist Architektur immer zu verstehen als Diagonale zwischen der Kraft eines Baumeisters und den Absichten des Bauherrn. Es ist, wo Richtiges entstehen sollte, nie so gewesen, daß der Eine nur der Mann war, der einen Kontrakt unterzeichnete und Gelder hergab, damit der andere, der Baumeister, in die Lage käme, seine Kunst zu üben. Auch der Bauherr hat bei der Anlage eines Hauses, das ja für ihn vorgedacht werden soll, eine wichtige Funktion zu erfüllen. Er muß, wenn der Architekt sich ans Planen macht, mitraten, muß in gewissem Sinne dem ihm zugedachten Grundriß gegenüber mitschöpferisch werden. Mitschöpferisch in der Weise, daß er von dem Architekten die Räume und die Anlagen fordert, die ihm wie der Rock auf den Leib passen werden. Er muß eine Vorstellung haben von dem Leben, das sich seinen Absichten nach dereinst in dem werdenden Haus entfalten wird, und muß diese Vorstellung seinem Baumeister aufzuzwingen verstehen, auf daß er aus solchem Abstraktum ein Sinnliches, ein Räumliches bilde. Wo immer man sich umtut in den Architekturen der Vergangenheit, spürt man hinter der Form diesen Willen des Bauherrn, der einmal das monumental Mystische, ein ander Mal das elegant Mondäne, wieder einmal das bürgerlich Behäbige erstrebte. Nicht daß nachzuweisen wäre, daß er sich um das Detail der Formgebung, um die Schnörkel und Schnörkelchen des Stilwesens bekümmert hätte. Das war einem Bauherrn vorbehalten, der im Instinkt unklar gemacht worden war, der, wenn er sich ein Haus herrichten ließ, einer fixen Stilidee und nicht einem natürlichen Lebensbedürfnis zu genügen trachtete. Das allerdings konnte man von dem Bauherrn nicht verlangen, daß er auch noch in verwendbaren Stilvorlagenwerken Bescheid wüßte, daß er seinem Baumeister auch noch hülfe, Motive, die übernommen werden könnten, ausfindig zu machen. Eine Zusammenarbeit in solchem Sinne konnte natürlich nicht gemeint sein, und wo sie vorgekommen ist, war von vornherein nichts zu erwarten, was man Architektur heißen könnte. Aber das Organische am Haus, das, woraus der Form das Leben quillt, das geht bis zu einem gewissen Grade immer zurück auf den Bauherrn, der dem von ihm berufenen Architekten stets ein Stück seines intimsten Seins zu enthüllen hat.

In jeder Veröffentlichung eines in diesem Sinne organisch entwickelten Privathauses liegt daher eine gewiße Indiskretion. Durch Grundrißzeichnungen und Abbildungen schaut man hinein in einen Bezirk, der eigentlich dem neugierigen Blick der Oeffentlichkeit verschlossen bleiben möchte, in das Privatleben von Menschen, die sich mit einem Aufgebot von höchstem Scharfsinn in ihrem Hause einen Apparat zur bequemsten Führung ihres Lebens konstruieren ließen. Wird einem die Aufgabe gestellt, einen solchen Bau und seine Einrichtung dem Leser vorzuführen, so spürt man den Zwang, alles was man gesehen hat, wiederum zurückzuführen auf die Person des Bauherrn. Man gelangt von selbst, da seine Intentionen die



ERDGESCHOSS-GRUNDRISS.

ROSEN-
BRUNNENHOF
BLUMEN
GARTEN
BAUERNBLUMEN
TERRASSE
SPEISE
ZIMMER
WIRTSCHAFTS-
HOF
GARTENZIMMER
HERRENZIM.
HALLE
BIBLIOTHEK
ANRICHTE
VESTIBÜL
GARDEROBE
WC
HAUPT-
EINGANG

ARCH. HUGO EBERHARDT, OFFENBACH

HAUS RUPPEL IN FRANKFURT A. M.



ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH

HAUS RUPPEL IN FRANKFURT: NORDSEITE



ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH — HAUS RUPPEL: TERRASSEN AN DER SÜDSEITE



ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH HAUS RUPPEL IN FRANKFURT: SÜDSEITE



ARCH. H. EBERHARDT-OFFENBACH U. BILDHAUER CARL STOCK-FRANKFURT A. M. ▫ HIRSCHBRUNNEN (VGL. S. 159)

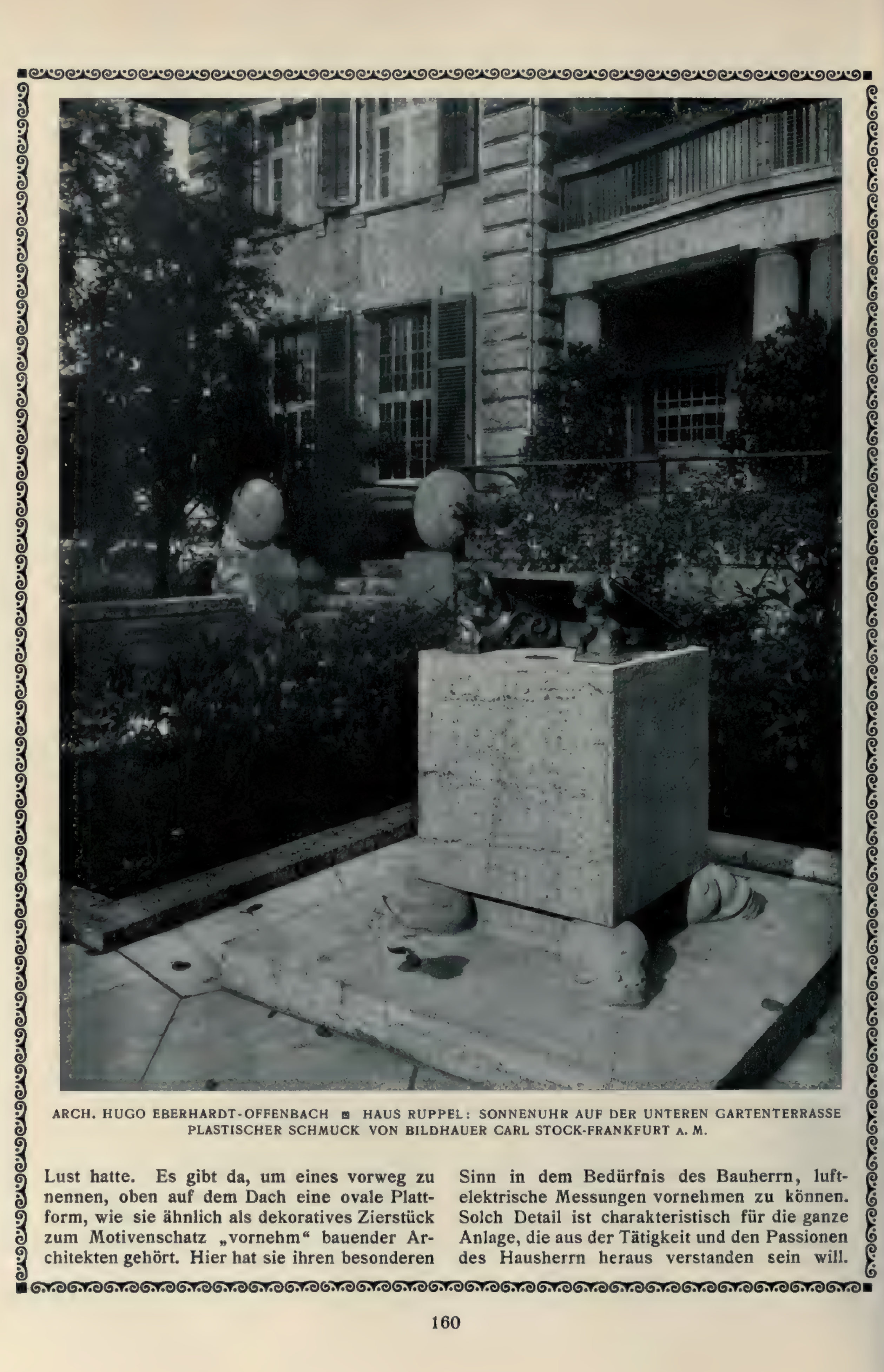
Vorbedingung waren für das, was der Baumeister gebildet hat, zu einer, wenn auch nur flüchtigen Psychologie dieses Miturhebers. In dem Haus des Frankfurter Ingenieurs RUPPEL, das HUGO EBERHARDT-Offenbach baute, spürt man mehr als sonst die bestimmten Wünsche und bewußt gestellten Forderungen des Bauherrn. Im Innern wie am Aeußern, überall in diesem Bau stößt man auf diesen Willen, der in dem ausführenden Architekten formbildend geworden ist. So sehr drängt er sich einem auf, daß man getrost behaupten kann, Eberhardt hätte für einen anderen Bauherrn ein solches Haus niemals bauen können, immer wäre etwas ganz anderes daraus geworden, wie ja auch frühere Bauten von Eberhardt wesentlich anders disponiert sind.

Es handelt sich um einen Ingenieur, einen Elektriker, der, wie man hört, auf dem Gebiet der Blitzableiteranlagen umwälzende Erfindungen gemacht hat, und der nun nicht nur mit äußerlicher Symbolik, wie etwa in dem blitzeschleudernden, von Bildhauer KARL STOCK modellierten Thor an dem Schlußstein des Portalbogens zu sehen ist, an und in seinem Hause auf seine Berufstätigkeit hinzuweisen



ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH

HAUS RUPPEL: BRUNNENHOF (VGL. S. 158)

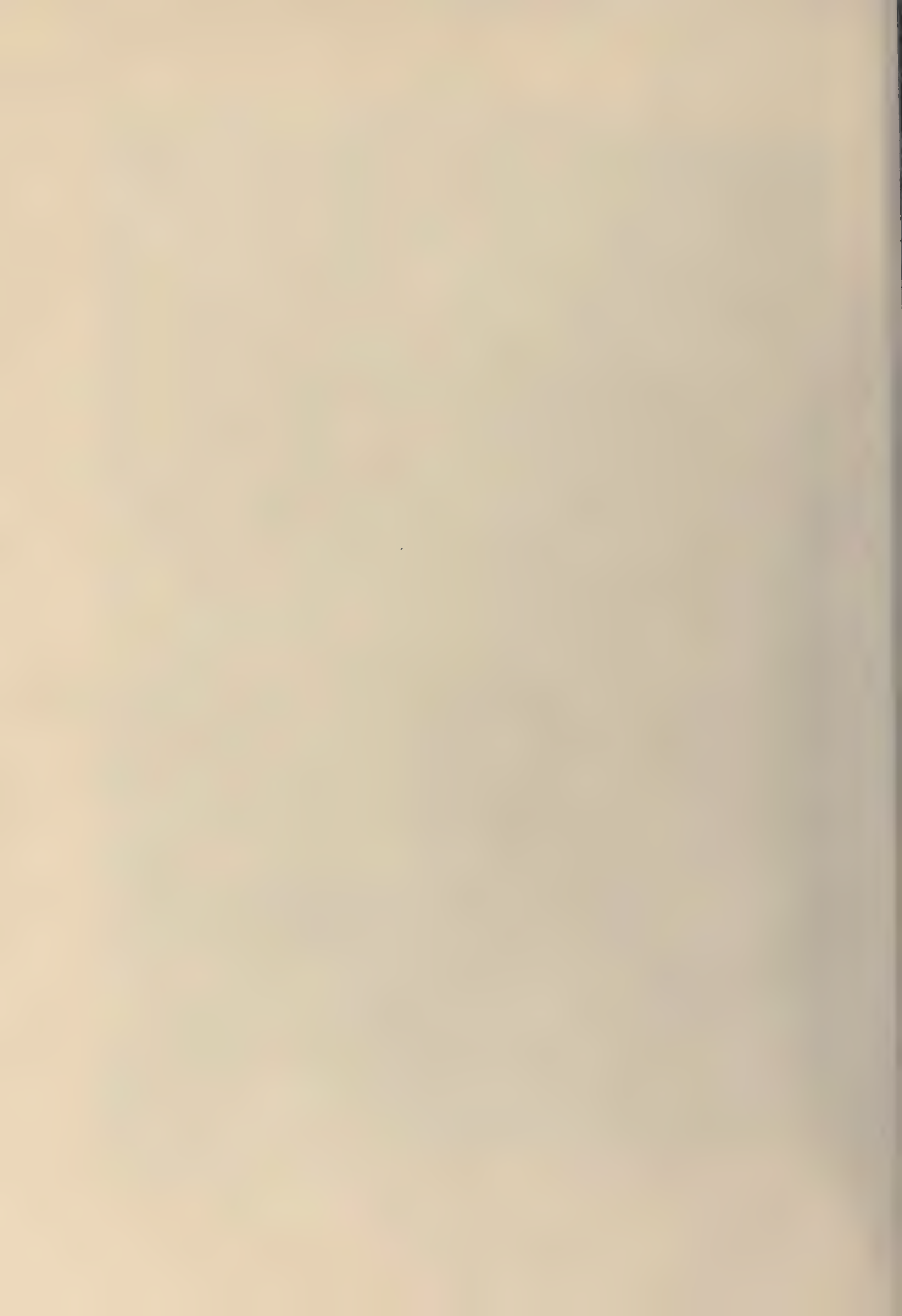


ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH ▪ HAUS RUPPEL: SONNENUHR AUF DER UNTEREN GARTENTERRASSE
PLASTISCHER SCHMUCK VON BILDHAUER CARL STOCK-FRANKFURT A. M.

Lust hatte. Es gibt da, um eines vorweg zu nennen, oben auf dem Dach eine ovale Plattform, wie sie ähnlich als dekoratives Zierstück zum Motivenschatz „vornehm“ bauender Architekten gehört. Hier hat sie ihren besonderen Sinn in dem Bedürfnis des Bauherrn, luftelektrische Messungen vornehmen zu können. Solch Detail ist charakteristisch für die ganze Anlage, die aus der Tätigkeit und den Passionen des Hausherrn heraus verstanden sein will.



ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH HAUS RUPPEL: HAUPTEINGANG MIT FREITREPPE





ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH — HAUS RUPPEL IN FRANKFURT: UNTERE HALLE



ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH — HAUS RUPPEL: TREPPE ZUM OBERGESCHOSZ

Dieser Ingenieur ist passionierter Jäger, ist Sammler von altem Ingenieurgerät und technischen Werkzeugen, ist in beinah gleichem Maße Sammler von delikatem alten Hausrat, von entzückenden Biedermeiermöbelchen, Silhouetten, Porzellanen usw., und er fühlt sich als ein Frankfurter, der an seinem Haus noch etwas von der Tradition spüren möchte, die dem Alt-Frankfurter Bürgerhaus Würde und Vornehmheit gegeben hat. Aus diesen vielartigen Voraussetzungen heraus ist das Haus Ruppel entstanden, das sich in einem sehr erfreulichen Gegensatz zu den parvenühaft eklektischen Stilbauereien des neuen Frankfurt präsentiert. Die Fassade mit den nach der Horizontale disponierten Fenstern, mit ihren lustig blinkenden Läden, mit den zwischen den Putzflächen lisenenartig aufgemauerten Wandflächen, mit dem weit heruntergezogenen Schieferdach, dessen Platten der dekorativeren Wirkung wegen nach dem altdeutschen, dem sogenannten „scharfen" Hieb geschlagen sind, gibt es eine ferne Erinnerung noch an jene, das Maintal einst beherrschende Bautradition, die aus den Stichen der Goethezeit bekannt genug geworden ist. Eberhardt erweist sich hier in gewissem Sinne als ein Heimatskünstler, der ihm ja, wie man von seinen Bauten aus dem Neckar- und dem Lahntal weiß, im Blute steckt. Aber doch als einer, der mit Prinzipien vernünftig und modern umzugehen weiß, der nicht zu einem Sklaven des Prinzips wird. Das zeigt auch schon deutlich genug die Gartenseite des Hauses Ruppel (vgl. Beilage vor Seite 153), die mit ihren vorgezogenen Seitentrakten und mit dem von Säulen getragenen Mittelbalkon ein weltmännisch modernes Gepräge bekommen hat, wie es sich bei Wahrung eines von dem Bauherrn erwünschten Formgedankens aus der Grundrißanlage ungezwungen ergab. Das Schmuckstück, das hier die Terrasse ziert, ist eine Sonnenuhr (Abb. S. 160), die wiederum an den Mann der Naturwissenschaften erinnert. Diese Terrasse bildet den Uebergang zum Garten, der, wie der Grundriß auf S. 154 erkennen läßt, architektonisch straff organisiert ist. Eine Unebenheit des Terrains und ein vorhandener alter Baum brachten auf den Gedanken, seitlich von der Hauptachse, dem

Speisezimmer vorgelagert, eine schattige Laube anzulegen, die sich dann schließlich bei der weiteren Ausgestaltung zu einem vertieften, von vielerlei Moosen übersponnenen Brunnenhof auswuchs, dessen Zierde ein Hirschbrunnen (Abb. Seite 158/159) wurde. Dieser Hirschbrunnen wie auch die Sonnenuhr ist von dem Bildhauer CARL STOCK modelliert worden. Er hat dem Tier, zu dem, wie man hört, ein Hirsch aus den Jagdgründen des Hausherrn das Modell abgegeben haben soll, jene geruhigen Qualitäten gegeben, wie sie der Münchner Hildebrand-Schule eigen sind.

Noch mehr zeigt sich das Eingehen auf das



ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH — HAUS RUPPEL: NISCHE IN DER UNTEREN HALLE



ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH ◻ FENSTERNISCHE IM BOUDOIR DER DAME

Balkon, einen Austritt mit einem Blick über die Straße hat. An diese Halle, in der es aus hübschen Biedermeiermöbelchen einen traulichen Sitz gibt, schließen sich nach Süden zu in einer nun fast schon selbstverständlich gewordenen Folge Schlaf-, Bade- und Frühstückszimmer an. In dem Erdgeschoß ist durch eine Mittelhalle, ein Gartenzimmer, die Terrasse und die aufgestellte Sonnenuhr die Achse herausgearbeitet worden. Durch ein Pfeilergeviert, das den Eingang zu der Gartenhalle umrahmt und das Treppenhaus gewissermaßen optisch abtrennt (Abb. S. 161), durch die Pfeiler, die nach der andern Seite die versenkbare Glaswand der Gartenhalle flankieren und endlich durch die Doppelsäulen, die die Veranda an der Südwand zu tragen haben, ist diese Achsenlage aufs kräftigste betont worden. Von hier aus geschieht die Orientierung im Hause; von hier aus sind die einzelnen Räume orientiert: nach Osten über der Küche die Anrichte und anschließend an sie mit dem Ausblick auf den Brunnenhof das langgestreckte Speisezimmer, Büfett und Anrichte in einer durch einen Deckenbalken vertieften Nische eingebaut. Im Anschluß daran als ein ebenso mit der Halle in Verbindung stehender Gesellschaftsraum das mehrfach schon erwähnte Gartenzimmer, in dem es aus wirklich alten Möbeln, Stichen und Miniaturen ein so delikates Stilleben gibt, wie es die Abbildung Seite 166 sehen läßt. Die schmale Tür, zu der, wie auf diesem Bilde gerade noch zu sehen ist, drei Stufen emporführen, schließt diese Gesellschaftsräume ab von dem Wohnbezirk des Hausherrn, dessen Bereich der eine Flügel von hier aus einnimmt. Hier gibt es Bibliothek und Arbeitszimmer mit manchem ehrwürdig schweinsledernen Folianten, hier in dem Herrenzimmer die prachtvolle Sammlung alter technischer Apparate und Werkzeuge, ein kulturhistorisches Arsenal von einer verblüffenden

Naturell und die Intentionen des Bauherrn im Innern. Die Grundrißaufteilung Eberhardts ist wie die Architektur des Aeußeren übersichtlich, zweckvoll und im Sinne der hier zu erfüllenden Lebensansprüche vernünftig. Das Grundstück hatte den Vorzug, mit der Nordseite an die Straße zu stoßen. Da die Küche ins Untergeschoß eingebaut wurde, legte Eberhardt an diese Nordseite das Vestibül, die Garderobe, eine Nebentreppe und schließlich eine ausgerundete Kneipnische, für die ja eine direkte Sonnenbeleuchtung selbst von dem enragiertesten Hygieniker nicht gefordert werden dürfte. Im Obergeschoß gibt es an der Seite wiederum die beiden Treppenaufgänge, eine Toilette, in der westlichen Ecke ein Boudoir und schließlich eine große Dielenhalle, von der aus man auf einem kleinen, das Portal betonenden



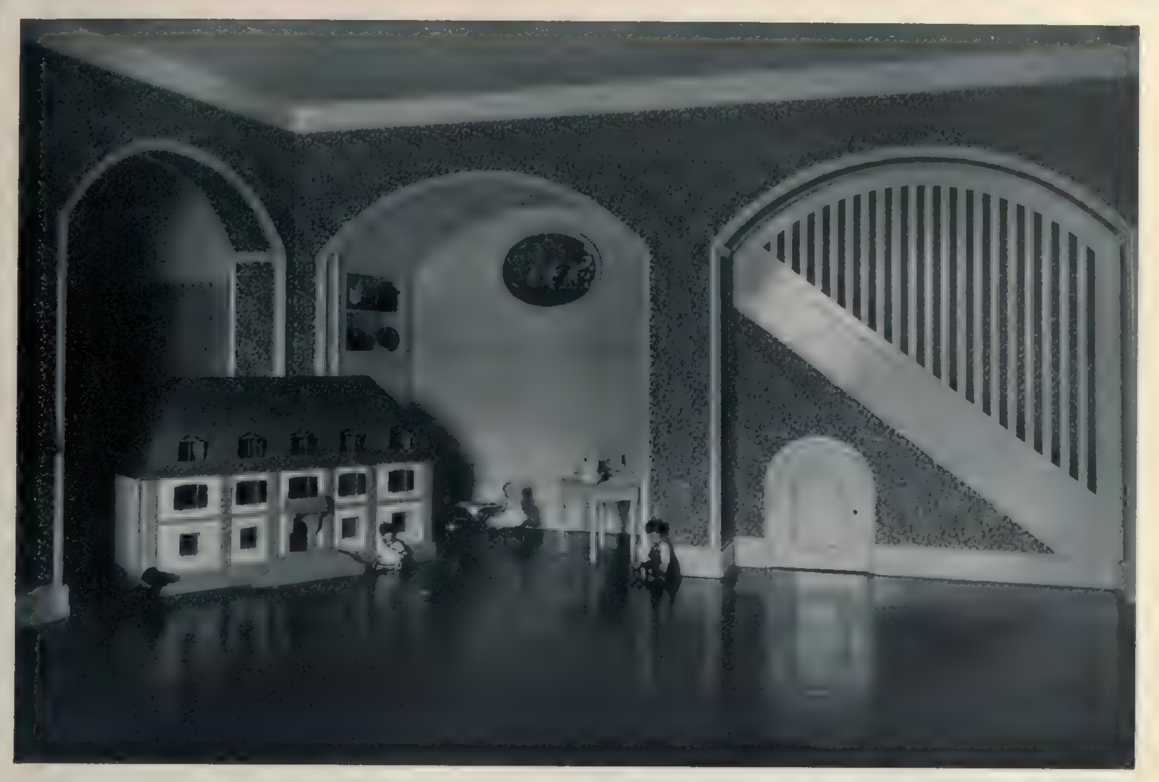
ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH

HAUS RUPPEL: HERRENZIMMER



ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH ▫ ▫ HAUS RUPPEL: GARTENZIMMER MIT VERSENKBARER GLASWAND

Reichhaltigkeit. Da gibt es Globen und Quadranten, Wagen, Spinnräder, Sägen, Elektrisiermaschinen usw. aus etlichen Jahrhunderten, seltsame und sinnreiche Apparate aus allen Zeiten, an denen man die intelligente Erfindung, die treffliche Arbeit, mitunter auch den überreichen Schmuck, mit dem frühere Zeiten auch das einfachste Handwerkszeug auffallend schön zu zieren liebten, bewundert. Auf Tischen, an den Decken, den Wänden und in Schränken genießt man ein höchst unterhaltsames Kolleg über die technische Kultur unserer Vergangenheit. Allzu begreiflich, daß der Besitzer und glückliche Sammler solcher Schätze, die zum großen Teil selbst nicht wenig dekorativ wirken, vor allem den Wunsch hatte, ihnen einen besonders angemessenen Rahmen zu schaffen. Es mag ihm dabei, als er über diesen Teil des Hauses mit dem Architekten konferierte, gelegentlich so etwas wie alte Kupfer- oder Holzschnitte vorgeschwebt haben, auf denen im stimmungsvollen Halbdunkel verborgener Gewölbe Chiromanten, Alchimisten und derlei Leute zu sehen sind, die halb als Wissenschaftler, halb als Glücksjäger der Natur auf ihre Schliche und geheimen Kräfte zu kommen suchten. Es dürfte in ihm auch der Wunsch gewesen sein, Werkzeugen und Apparaten, die in solcher Sphäre entstanden und gebraucht waren, eine ähnlich geartete Kulisse zu geben. Bei solchem Begehren, das man gewiß nicht ganz von der Hand weisen wird, liegt die Gefahr der Uebersteigerung sehr nahe, die Gefahr, daß einer sich sentimentalisch in eine Romantik hineinhitzt, die bei der Theaterei endigt und schließlich um Dinge, die, wie diese technischen Apparate, doch auch eine so eminente Sachlichkeit verkörpern, eine Atrappenbanalität zaubert. Es spricht sehr für die Fähigkeiten Eberhardts, daß er hier das rechte Maß getroffen hat, daß es ihm gelungen ist, Stimmung ohne Theaterei, eine Dekoration ohne Kulissenromantik zu schaffen. Diese Räume (Abb. S. 165) sehen tatsächlich anders aus, als man sonst Herrenzimmer und Arbeitsräume im modernen Eigenhaus anzulegen pflegt. Mit Balkendecken, schweren Pfeilern, stark ausgebürsteten Holzverkleidungen, mächtigen schmiedeeisernen Beschlägen, verbleiten Glasfenstern, einer halbhohen Kaminnische usw. ist eine Stimmung erzielt worden, die Besonderes erwarten läßt, und die Erfüllung dieser durch die Raumaufmachung spontan ausgelösten Erwartung sind eben die Schätze, die in Schränken und Schubladen und Kästen hier vereinigt sind. Aufs höchste ist diese Stimmungsmalerei getrieben



ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH HAUS RUPPEL: KINDERSPIELHALLE IM DACHGESCHOSZ

in einem einsamen Studio, das der Hausherr sich im Anschluß an die Studienzwecken dienende Plattform des Dachaufsatzes im Giebel eingerichtet hat. Da hängt an schweren Holzbalken der Totenkopf, da liegen auf einer alten Truhe mächtige Folianten, Wandschränkchen gibt's, hinter deren schweren Holztüren man geheimnisvolle Mixturen vermutet. Aber, was da zusammengestimmt wurde, paßt doch zu dem Menschen, der, trotzdem er von dem Schlag der ganz modern gestimmten Ingenieure ist, mit einer kaum zu übertreffenden Ehrerbietung an seiner Berufstradition hängt. Ein Empfinden, das sich auch schon aussprach in dem Wunsch, in Frankfurt ein Haus zu haben, das aus der charaktervollen Alt-Frankfurter Tradition heraus entwickelt ist. Ein Empfinden auch, das ihn alte Möbel von vollendeter Qualität sammeln ließ, mit denen der Architekt so delikate Stilleben stellen konnte, wie sie in der Fensternische des Boudoirs (Abb. S. 164) und in der Ecke des Gartenzimmers (Abb. S. 166) zu sehen sind, das den Jäger antrieb, sich von seinem Architekten eine Nische in die Halle (Abb. S. 163) einbauen zu lassen, deren Wände und Decke von einem flotten Pinsel mit einem lustig rankenden Ornamentwerk dekoriert worden sind.

Man sieht, wie der Architekt hier allenthalben ganz bestimmten Wünschen gegenüber stand, und wie es seine Aufgabe war, diesen ebensowohl begründeten wie gebieterisch auftretenden Anforderungen die kultivierte Form zu geben. Seine Bestimmung war es, diesem Organismus Struktur und eine modernen Geschmacksanforderungen entsprechende Schönheit zu geben. Wenn es heute keine Kunst mehr ist, ein Stadt- oder Landhaus kultiviert zu bauen, so war hier die größere Kunst zu bewältigen, einen Bau zu schaffen für einen Mann, der in den landläufigen Typ in keiner Weise hineingepaßt hätte, der sogar manches Gelüst erfüllt haben wollte, das diesem Typ innerlich zu widerstreben scheint. Daß Eberhardt hier nicht versagt hat, daß er aus schwierigen Voraussetzungen eine sympathische Architekturleistung zu machen gewußt hat, beweist, daß er als Baumeister auch über jenem Durchschnittstyp steht, der heute derlei Häuser brauchbar genug zu errichten pflegt. Die Diagonale, die in seiner Architektur erkennbar ist, tendiert nach der Seite der modernen Kultiviertheit, die, ganz gleich, welche Aufgabe ihr gestellt wird, immer bestrebt ist, etwas hervorragend Brauchbares und ebenso hervorragend Geschmackvolles zu schaffen. PAUL WESTHEIM



ARCH. HUGO EBERHARDT-OFFENBACH HAUS RUPPEL: KAMIN IM HERRENZIMMER
PLASTISCHER SCHMUCK VON BILDHAUER KARL KILLER, MÜNCHEN



DIE FRESKEN VON WALTHER GEORGI IN DER ABTEIKIRCHE ZU SANKT BLASIEN

Die Kirche der ehemaligen Benediktiner-Abtei zu Sankt Blasien im badischen Schwarzwald ist nach den Plänen des Architekten Michel d'Ixnard im Jahre 1768 begonnen und 1783 vollendet worden. Es ist eine im klassizistischen Barock ausgeführte Zentralkirche, deren Anlage den besonderen Bedürfnissen einer Klosterkirche angepaßt ist. Den Hauptraum bildet eine kreisrunde Kuppelhalle, die sich aber nach der Altarseite hin in ein Langschiff, den für die Mönche bestimmten Chor öffnet. Die Kuppel gehört mit einem inneren Durchmesser von 35 Metern zu den größten Kuppelbauten der Welt und kommt als vierte nach den drei berühmten italienischen Kuppeln: der des Pantheon (43 m), der Peterskirche (42 m) und des Doms zu Florenz (40 m).

Die Schale der inneren Kuppel hat keinen Tambur, sondern lagert als eine weitgespannte Halbkugel über dem ganzen Raum. Gleichwohl ruht der Rand der Kuppel nicht auf der Außenmauer, sondern der reicheren Raumperspektive wegen auf einem wagrechten Gebälk, das von 20 freistehenden korinthischen Säulen getragen wird; dazwischen fällt das Licht in einer doppelten Reihe von Fenstern herein. Außerdem wird der Kuppelraum durch eine dritte Fensterreihe beleuchtet, die im untern Teil der Kuppel selbst eingelassen ist.

Als das Kloster Sankt Blasien im Jahre 1806 säkularisiert wurde, blieb die ehemalige Abteikirche als Pfarrkirche ihrem religiösen Zweck erhalten. In dem anstoßenden Teil des Klostergebäudes aber wurde später eine Baumwollspinnerei eingerichtet. In dieser brach im Jahre 1874 ein Brand aus, der auch auf die Kirche übergriff. Dadurch wurde die Kuppel und die ganze innere Ausstattung der Kirche zerstört. Der Gottesdienst wurde auf den notdürftig ausgebesserten Chor beschränkt, der durch eine Mauer von der Rotunde abgeschlossen wurde. Diese selbst blieb einstweilen Ruine, bis auf eine Anregung Großherzog Friedrichs I. die vollkommene Wiederherstellung dieses bedeutenden Denkmals der Barockbaukunst durch den Staat beschlossen wurde. Rotunde und Chor wurden wieder als ein einheitlicher Raum ausgebildet und — zuletzt unter der Leitung von Architekt Friedrich Ostendorf in Karlsruhe — wieder für die Bedürfnisse des katholischen Gottesdienstes eingerichtet. Im Laufe dieses Jahres konnte die Kuppelhalle nach Abschluß der wichtigsten Arbeiten im Innern ihrer religiösen Bestimmung zurückgegeben werden.

Die eigentlich dekorative Ausstattung des Raumes ist ziemlich schlicht gehalten. Die Wand wird durch eine Reihe flacher Pilaster gegliedert, und maßvoll verwandte Stuckornamentik schmückt die Fensterumrahmung. So beschränkt sich die imposante Wirkung des Raumes im wesentlichen auf die konstruktiven Elemente. Ebenso schlicht ist die farbige Behandlung. Die Grundfarbe der Wand ist ein helles Gelb, die Kuppel — die in ihrem ansteigenden Teile bis zur oberen Fensterhöhe kassettiert wurde — ist weiß; diese Farbe setzt sich auch in den Säulen, Pilastern, dem Rahmenwerk usw. fort. Der Spiegel der Kuppelschale ist beim Umbau flach gelegt worden. Hierfür war das Bedürfnis maßgebend, die farbige Raumstimmung im Sinne der Barockkunst durch eine Deckenmalerei zu steigern. Die

Ausführung dieses Werks erfolgte als Abschluß der eigentlichen Wiederherstellungsarbeiten im Staatsauftrag. Als Gegenstand der Darstellung wurde die Himmelfahrt Mariä bestimmt. Vier Karlsruher Künstler wurden zu einem engeren Wettbewerb aufgefordert. Auf Grund des von ihm eingereichten Entwurfes übertrugen die Preisrichter WALTHER GEORGI die Ausführung.

Die Basis für die formale Gestaltung des Deckenbildes war natürlich die architektonisch gegebene Fläche: der Kreis. Darnach hat Georgi seine Komposition aus zwei Bewegungen heraus entwickelt: eine vom Mittelpunkt des Kreises nach außen und eine von außen nach dem Mittelpunkt. Der Hauptträger der ersten Bewegung ist Christus, der von der Mitte (dem Himmel) seiner Mutter entgegeneilt; der der zweiten Maria, die von der Erde zum Himmel aufsteigt. In dem Zusammentreffen dieser beiden Gestalten erhält das Bild gegenständlich und künstlerisch seinen Hauptteil. Die Gestalt des Christus, dem ein durch die Bewegung ausgebreiteter Mantel eine wuchtige Masse gibt, wird von einem kranzartigen Reigen von kindlichen Engeln umgeben, in den die Figur der Maria einschneidet. So wird der Kreis als Grundlage der Komposition nochmals betont.

Zwei Reihen begleitender Gruppen füllen den äußern Kreis der Kuppelfläche: Apostel und Engel. In ihrer räumlichen Verteilung, deren Gleichgewicht auch durch den Gegensatz der Farbe markiert ist, fassen sie das Ineinandergreifen der beiden Hauptbewegungen und ihren Ausgleich zum Kreis nochmals zusammen. Für die Verteilung der Farben im Bilde war auch das vorherrschende Gelb der



WALTHER GEORGI, KARLSRUHE — STUDIE ZU DEN APOSTELN



WALTHER GEORGI-KARLSRUHE

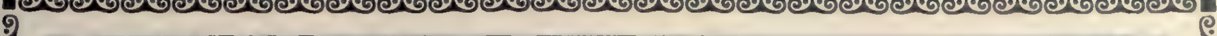
DECKENGEMÄLDE DER ABTEIKIRCHE ZU SANKT BLASIEN

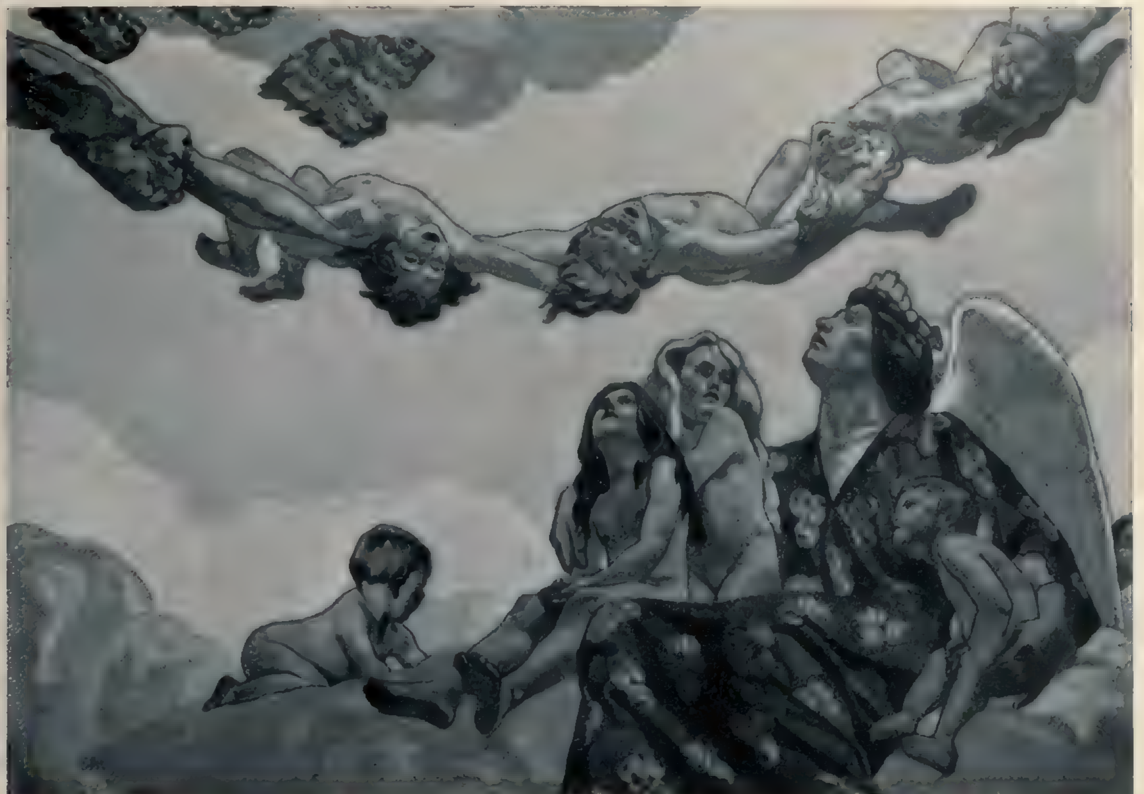
Kirchenwand mitbestimmend. Gelb ist im Bild viel enthalten und gibt im Brokatgewand der Maria den Hauptklang in der farbigen Komposition des Ganzen an.

Für die Beurteilung von Georgis künstlerischer Leistung fällt besonders ins Gewicht, daß er zum erstenmal vor eine derartige Aufgabe gestellt war, und daß der modernen Kunst auf diesem Gebiet überhaupt die eigene Tradition fehlt. Um so mehr ist zu betonen, daß der Künstler die naheliegende Anlehnung an historische Vorbilder vermieden und ein durchaus originelles, in der Komposition, wie in der Charakteristik der auf Grund reicher Naturstudien entworfenen Einzelgestalten selbständiges Kunstwerk geschaffen hat. Auch im Stil der Darstellung hält er sich von der Barockmalerei unabhängig. Namentlich vermeidet er das bei den alten Kuppelmalern beliebte Kunststück der perspektivischen Täuschung, den Blick in den scheinbar wirklichen Raum. Der geschlossene Flächencharakter der Wand ist gewahrt. Damit hat er unzweifelhaft das dem modernen Empfinden näher Liegende getroffen. Dagegen wäre es für die Lösung des technisch-stilistischen Problems wohl günstiger gewesen, wenn das Bild für den Standpunkt des Beschauers im Sinne der wagrechten Kreisfläche allseitig und nicht auf eine Achse gerichtet wäre, die dem Blick eine einseitig bestimmte Richtung vorschreibt. Das sind Einwände, die nicht die Grundfrage der künstlerischen Auffassung, sondern Einzelfragen der technischen Erfahrung betreffen. Die Berechnung der



W. GEORGI-KARLSRUHE ▫ AUSSCHNITT AUS DEM DECKENGEMÄLDE IN DER ABTEIKIRCHE ZU ST. BLASIEN (VGL. S. 173)







WALTHER GEORGI ENGELREIGEN (vgl. S. 171)

Farbenwirkung wurde dem Künstler dadurch besonders erschwert, daß das Licht von unten in die Kuppel kommt, er also zwischen Gerüst und Decke im Halbdunkeln arbeiten mußte.

Dem Künstler wurde für sein Werk eine besonders erfreuliche Anerkennung dadurch zuteil, daß er gleich nach der Vollendung des Kuppelgemäldes von der Gemeinde Sankt Blasien den Auftrag zu einem zweiten Monumentalbild für die Kirche erhalten hat. Auch für dieses Bild war der Raum schon im voraus bestimmt: eine Nische über dem Altar, die zwischen die Fensterreihen der Kuppel eingelassen ist. Gegenstand der Darstellung ist diesmal ein Stoff aus der Klostergeschichte. Der eigentliche Begründer der späteren Reichsabtei Sankt Blasien ist der Ritter Reginhard von Seldenbüren geworden, der um die Mitte des zehnten Jahrhunderts dem bis dahin unbedeutenden Kloster einen großen Teil seiner Güter geschenkt und so den Grund zu seiner Blüte gelegt hat. Die feierliche Ueberreichung der Schenkungsurkunde schildert das Bild.

Der Künstler hat den Vorgang nach reiflicher Ueberlegung in das Innere der Kirche verlegt. Damit gewann er den doppelten Vorteil, daß er in den altertümlichen Motiven des Altars und der Mosaikwand für die freskomäßige Wirkung von Haus aus stilisierte Formmotive gefunden hat, und daß ihm ferner das Gold als ein Hauptkomponent der Farbe zur Verfügung stand. Denn wiederum ist die Farbe des Bildes durch die reiche Verwendung von Gelb dem Grundton des Raumes angepaßt. Gelb tritt im Ornat des Abtes, dem Waffenrock Reginhards und in der Malerei des Altars als Masse auf und faßt mit dem Grün und Weiß der Meßgewänder den Hauptteil des Bildes zu einem Dreiklang starkwertiger Lokalfarben zusammen, zu dem das kühle graue Violett der Mönchskutten, Rüstungen und des Hintergrunds die neutrale Begleitung bildet. So erhält das Bild in Form und Farbe einen festen Mittelpunkt, einen breiten und wuchtigen Aufbau. Die klare Komposition, die starke Wirkung der Massen und die reiche und leuchtende Farbenstimmung, bei der namentlich das Gold eine wichtige Rolle spielt, bewirken eine dekorative Kraft, die der weiten Entfernung von 25 Meter Höhe über dem Fußboden glänzend standhält. War diesmal die künstlerische Gestaltung durch keine so schwierigen technischen Probleme gebunden wie beim Kuppelbild, so sind der Ausführung die Erfahrungen, die der Künstler bei der ersten Arbeit gemacht hat, auch rein künstlerisch reichlich zu gut gekommen. Als Vorzug der reif durchdachten Arbeit sei nicht zuletzt auch

der klare und ungesuchte Ausdruck der Handlung hervorgehoben. Für den Wert eines Kirchenbildes, das nicht nur ein Schmuck, sondern auch die Versinnlichung eines bedeutungsvollen Inhalts sein soll, ist es doppelt wesentlich, daß auch der Gegenstand anschaulich und überzeugend geschildert ist.

Aber auch als Schmuck sind die Georgischen Bilder durch den Zusammenhang mit dem Charakter und der Bestimmung des Raums wohl begründet. Die Wiederherstellung der St. Blasier Abteikirche zeigt, was das eigentlich Architektonische betrifft, eine sehr glückliche Hand. Dagegen ist die Raumstimmung in der Farbe für eine katholische Kirche etwas nüchtern ausgefallen. Um so notwendiger war es, dem Raum durch die farbige Kunst der Malerei noch eine Weihe zu geben, wie es im Geiste des katholischen Kultus liegt. Uebrigens könnte die Wirkung der Georgischen Bilder, wie überhaupt des ganzen Raums wohl noch gewinnen, wenn das Licht etwas abgedämpft würde. Eigentliche Glasmalerei ist zwar schon durch die strenge Einhaltung des Barockstils ausgeschlossen; aber eine Abtönung der wasserhellen Fensterscheiben wäre doch möglich. Vielleicht läßt sich das mit der Zeit noch ändern.

KARL WIDMER

DIE DEUTSCHE WERKBUND-AUSSTELLUNG IN KÖLN 1914

Auf die Ausstellung, die in Köln, am rechten Ufer des Rheinstromes auf dem ehemaligen Deutzer Festungsgelände, im Werden ist und die im Mai 1914 eröffnet werden soll, blickt mit lebhaftem Interesse jeder, dem die deutsche Qualitätsarbeit, der Gedanke der Durchgeistigung der Arbeit, die Werkbund-Idee und die Weiterentwicklung des deutschen Kunstgewerbes etwas angeht. Und man möchte fragen: Gibt es überhaupt irgendwen, den das nicht angeht? Aesthetisch, ethisch, wirtschaftlich — irgendwie steht jeder mit den Dingen in Verbindung, die auf der ersten Ausstellung des Deutschen Werkbundes in geschlossener Einheit als ein Kulturweltbild im kleinen, vorgezeigt werden sollen. Infolgedessen handelt es sich bei dem Kölner Unternehmen nicht um eine beliebige Ausstellung, wie wir ihrer jedes Jahr etliche zu sehen bekommen, sondern es ist geradezu ein Rechenschaftsbericht über die Leistungsfähigkeit der zeitgenössischen angewandten Kunst in Deutschland, und es ist daher eine Anspannung aller Kräfte nötig, um diese Ausstellung so vollkommen als nur irgend möglich zu gestalten. Denn sollte die Ausstellung nicht das halten, was wir von



WALTHER GEORGI ENGELREIGEN (VGL. S. 171)



WALTHER GEORGI-KARLSRUHE ▫ STUDIEN ZU DEM DECKENGEMÄLDE IN DER ABTEIKIRCHE ZU SANKT BLASIEN

ihr im Interesse der deutschen Qualitätsarbeit erwarten, so wäre das für weite Gebiete der angewandten Kunst ein schwerer Schlag, der uns namentlich dem Auslande gegenüber auch wirtschaftlich außerordentlich zu schädigen vermöchte. — In Köln indessen geschieht unter der temperamentvollen Oberleitung des Bürgermeisters CARL REHORST, der den geschäftsführenden Vorsitz der Veranstaltung inne hat, alles, um den Erfolg der Ausstellung sicher zu stellen. Ein Heer tüchtiger künstlerischer und organisatorischer Mitarbeiter ist an dem Zentralpunkt vereinigt, Ausschüsse, Kommissionen und Vertrauensleute arbeiten an allen wichtigen Punkten des Reichs, Oesterreich-Ungarns und der Schweiz. Aus den Kreisen des Werkbunds kommt in reichem Maße materielle und ideelle Unterstützung. Die Stadt Köln leiht der Ausstellung ihre wirkungsvolle wirtschaftliche Hilfe. Staatszuschüsse und Zuschüsse einzelner Städte und Korporationen an die Aussteller bewirkten schon eine außerordentlich lebhafte Anmeldetätigkeit, so daß die Ausstellung jetzt, fünf Monate vor der Eröffnung, schon nahezu alle verfügbaren Plätze vergeben hat. Auch für den Besuch und das Studium der Ausstellung werden jetzt schon von maßgebenden Stellen namhafte Beträge ausgesetzt. Die Jury ist am Werk, nur dem Besten den Eintritt in die Ausstellung zu gewähren und tatsächlich ausschließlich Qualitätsarbeiten zu zeigen. Die Bauten der Ausstellung sind weit fortgeschritten. Die Haupthalle, ein Werk Theodor Fischers-München, ist im Außenbau vollendet; mächtig streben die Bauten von Paul, Niemeyer, Muthesius, Moritz, Paffendorf, Hempel, Kreis, Behrens u. a. empor. Auch das Niederrheinische Dorf, eine Schöpfung Georg Metzendorfs, geht nunmehr rüstig voran, und der Bau des Künstlertheaters mit den Reformbühnen nach Henry van de Veldes Entwürfen ist jetzt gesichert. Zahlreiche kleinere Bauten für besondere Zwecke und für lokale Verbände, so das „Haus der Frau", das österreichische, sächsische, Bremer Haus, das Kolonialhaus usw., werden mit dem Frühjahr in Angriff genommen, ebenso die Bauten des Vergnügungsparks. Der Dispositionsplan der Ausstellung ist vorzüglich und kündet von einer erfreulichen Mannigfaltigkeit der Darbietungen. Einem Vorschlag entsprechend, der zuerst in dieser Zeitschrift gemacht wurde, soll das Interessanteste und Charakteristischeste der Deutschen Werkbund-Ausstellung für die deutsche Abteilung der Weltausstellung in San Francisco 1915 ausgewählt werden, um jenseits des Oceans für deutsche Qualitätsarbeit zu zeugen. Dieser Umstand erhöht die Bedeutsamkeit aber auch die Verantwortlichkeit der Kölner Ausstellung. G. J. W.



WALTHER GEORGI STUDIENBLATT



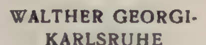
WALTHER GEORGI-KARLSRUHE ▫ STUDIEN ZU DEM DECKENGEMÄLDE IN SANKT BLASIEN



WALTHER GEORGI-KARLSRUHE ▫ STUDIEN ZU DEN APOSTELGRUPPEN IM DECKENGEMÄLDE DER ABTEIKIRCHE ZU SANKT BLASIEN



WALTHER GEORGI-KARLSRUHE ▫ STUDIEN ZU DEN GRUPPEN DER MÖNCHE IM VOTIVGEMÄLDE (VGL. S. 181)



WALTHER GEORGI-
KARLSRUHE



VOTIVGEMÄLDE IN
DER ABTEIKIRCHE
ZU SANKT BLASIEN
(VGL. S. 182)



WALTHER GEORGI-KARLSRUHE   AUSSCHNITT AUS DEM VOTIVGEMÄLDE (VGL. S. 181)



M. A. NICOLAI-NIEDERSEDLITZ B. DRESDEN — KORBMÖBEL FÜR DAMENZIMMER UND WOHNDIELE

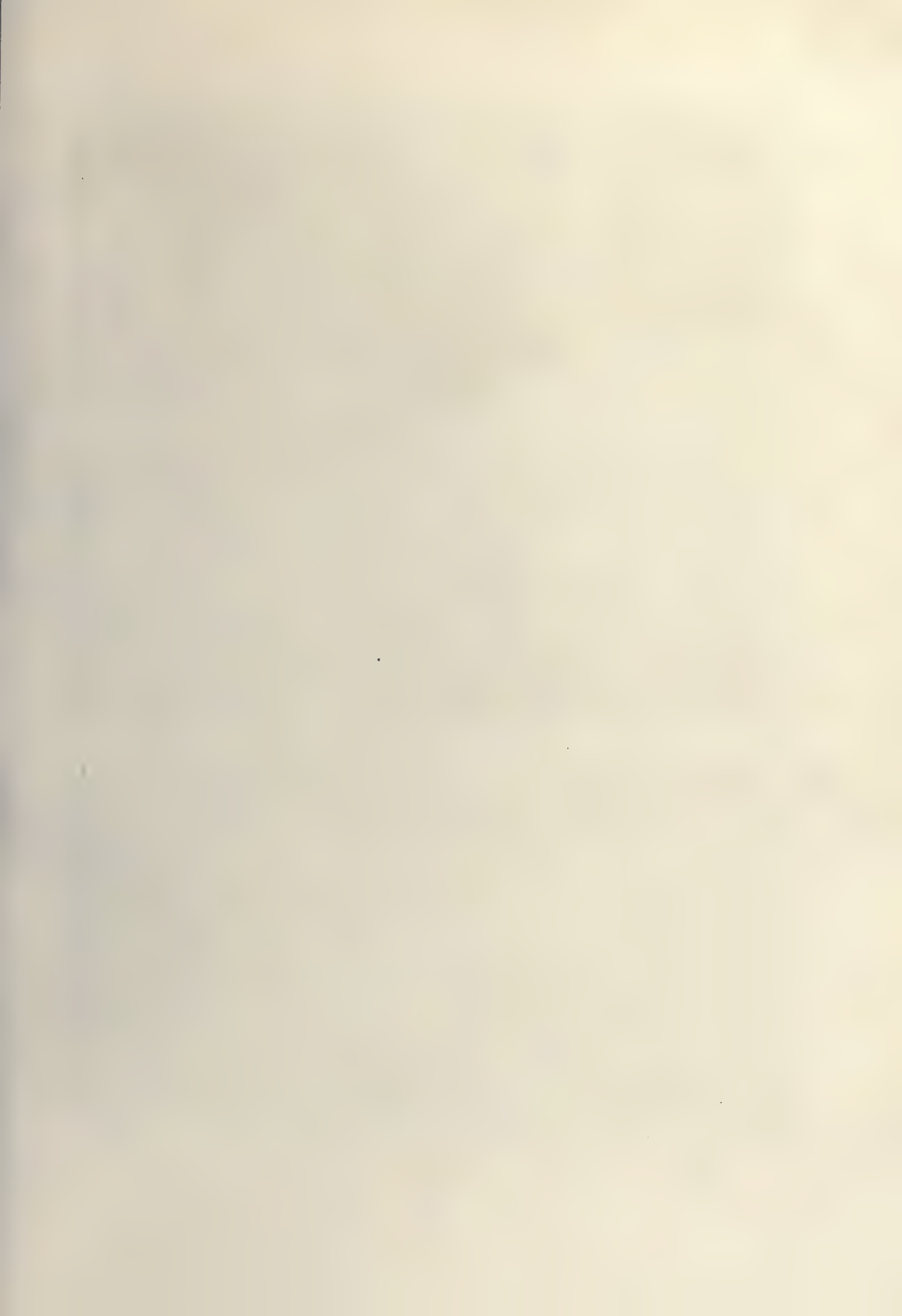
Ausstellungsräume der kunstgewerblichen Werkstätten Derichs & Sauerteig, Koburg, auf der Internationalen Baufach-Ausstellung in Leipzig





M. A. NICOLAI-NIEDERSEDLITZ B. DRESDEN KORBMÖBEL FÜR DAMEN- UND HERRENZIMMER

Ausführung in Peddigrohr: Derichs & Sauerteig, Kunstgewerbliche Werkstätten, Koburg





FR. GILDEMEISTER-BREMEN — ROSENGARTEN K. IN BREMEN



FR. GILDEMEISTER-BREMEN — AUS DEM VILLENGARTEN K. IN BREMEN

NEUE GARTENANLAGEN

Die Regelmäßigkeit als Grundlage der Gartengestaltung ist so alt, wie die Gartenkunst selbst. Erst durch seine nach festen Regeln und Gesetzen entstandene Form hat sich der Garten zum Kunstwerk erhoben, und er hörte darum auf, ein solches zu sein, als im 18. Jahrhundert mit der sogenannten natürlichen oder landschaftlichen Gartenrichtung an Stelle der Gesetzmäßigkeit die künstliche Nachahmung der Natur trat. Weil nämlich Nachahmung, wenn sie auch mit noch so großer Liebe und Begeisterung für das Original geschieht, nicht Kunst ist, sondern nur Kunstfertigkeit sein kann, hat diese Gartenrichtung im Prinzip etwas Kunstfeindliches, was Goethe mit den Klageworten ablehnte: „Die Gartenliebhaberei verkleinert das Erhabene in der Natur und hebt es auf, indem sie es nachahmt."

In seinem grundlegenden Werk „Der Garten" hat Grisebach den Nachweis geführt, daß zu allen Blütezeiten der Architektur der Grundsatz des formalen Gartens etwas Selbstverständliches gewesen ist. Als ein Hauptgrund der Entstehung der landschaftlichen Richtung wird darin das Erlahmen der architektonischen Gestaltungskraft angeführt, das eine Weiterentwicklung der auf das 18. Jahrhundert gekommenen Formen im Sinne der veränderten Zeitbedürfnisse verhinderte. Weil die damals notwendige Reform der Gartenkunst nicht zur Durchführung kam, entledigte man sich der erstarrten und die neuen Lebenskräfte einzwängenden Kunstformen des architektonischen Gartens, indem man in revolutionärem Freiheitsdrang und mit radikaler Gründlichkeit alle Ergebnisse einer durch viele Jahrhunderte planmäßig entwickelten Kultur über Bord warf.

Diesem künstlerischen Verfall des Gartens hat in Deutschland Olbrich zuerst weitwirkende Taten entgegengesetzt. Indem er und seine Gesinnungsgenossen vor etwa zehn Jahren die Rückkehr zur regelmäßigen Gartenform einleiteten, vollzogen sie den Anschluß an die alte echte Gartenkunst des 17. Jahrhunderts. Und daß durch diese Wiederherstellung des inneren Zusammenhanges mit der wertvollen Tradition des Barock etwas Folgerichtiges und Naturnotwendiges geschehen ist, zeigt der seitdem eingetretene völlige Umschwung in den Anschauungen über die Aufgaben der Gartenkunst. Heute hält man nicht mehr, wie zur Zeit der Romantik die sentimentale Hingabe an die Natur für den Inbegriff allen Naturverständnisses. Diese in der noch jetzt vielfach angewandten Landschaftsgärtnerei weiter



FR. GILDEMEISTER-BREMEN AUS DEM STAUDENGARTEN K. (VGL. S. 187)

vegetierende Naturschwärmerei macht immer mehr einem klareren und echteren Kunstempfinden Platz und einer sicher nicht weniger tiefen und aufrichtigen, wenn auch weniger willkürlichen Liebe zur Natur. Es ist das vor zwei Jahrhunderten verloren gegangene künstlerische Selbstgefühl gegenüber der Natur, was wir heute wiedergewonnen haben, und nur diese künstlerische Selbständigkeit, welche die freie Natur beherrscht und sie nach den eigenen Gesetzen der Phantasie und Empfindung ihren Zwecken dienstbar macht, ist zu künstlerischer Gartenkultur fähig.

Daß der nach sachlich bedingten Grundzügen regelmäßig angelegte Garten normalerweise schöner sein muß, als der nach anerkanntermaßen falschen Prinzipien angelegte Landschaftsgarten, ist noch immer nicht genügend in das Bewußtsein unserer Zeit eingedrungen, da diese Gärten in genügender Entwicklung noch immer selten sind, während die überall in großer Zahl vorhandenen alten Landschaftsgärten durch die Wirkung ihres vollentwickelten Pflanzenmaterials über die verfehlte Gesamtanlage täuschen. Man ist sich noch nicht genügend klar darüber, daß der Reiz eines Landschaftsgartens sich auf die einzelne Pflanze und ihre Schönheit beschränkt, während diese Materialschönheit erst im regelmäßigen Garten zu künstlerischer Gesamtwirkung gesteigert werden kann. Es ist darum von besonderer Wichtigkeit für die neue Gartenbewegung gewesen, daß von ihrem Beginn an in diesen Blättern Beispiele ihrer Resultate weiten Kreisen zugänglich gemacht sind, und daß damit allen, die sich für die Gartenfrage interessieren wollten, Gelegenheit zu eigenem Urteil über den neuen, regelmäßigen Garten gegeben worden ist. Ob dieses Urteil im einzelnen für oder gegen das eine oder andere der gebrachten Beispiele ausfiel, war insoweit unwesentlich, als die Arbeiten geeignet waren, dem in ihnen verkörperten Prinzip neue Anhänger zu gewinnen und die Ueberzeugung von der Notwendigkeit seiner Umsetzung in die Tat zu verbreiten.

Auch die vorliegenden Abbildungen sollen diesem Zwecke dienen. Sofern sie ästhetische Reize ihrer Originale zu vermitteln imstande sind, werden sie für sich selbst sprechen. Es wird daher wohl genügen, die Erläuterungen auf wenige Hinweise über die Eigenart der gestellten Aufgaben zu beschränken. Die beiden Villengärten sind als Beispiele verschiedenster Gliederungsmöglichkeiten gewählt worden. Der als Gartenerweiterung entstandene Rosengarten K. wird vom Hause wegen der seitlichen Lage in seiner Aufteilung nur wenig beeinflußt und konnte als geschlossenes Ganzes mit eigenem Mittelpunkt angelegt werden. Die durch Beschränkung höherer Sträucher- und Baum-



FR. GILDEMEISTER-BREMEN ▫ BLICK IN DEN STAUDENGARTEN K. IN BREMEN (VGL. S. 186)



FR. GILDEMEISTER-BREMEN VILLENGARTEN B. IN BREMEN



FR. GILDEMEISTER-BREMEN

VILLENGARTEN B. IN BREMEN



FR. GILDEMEISTER-BREMEN — AUS DEM STAUDENGARTEN B. IN BREMEN (VGL. S. 189)

pflanzungen auf den Abschluß der Grenzen erzielte große freie Gartenfläche ist durch Vertiefung des Rasens, durch Wege und Beetstreifen vielfach unterbrochen. Der Garten B. ist ganz von dem hoch und frei liegenden und darum stark wirkenden Villenbau beherrscht. Zur Herstellung des Gleichgewichts zwischen Gartenfläche und Baumasse des Hauses wurde daher eine große ungeteilte Rasenanlage gewählt, die auch vom Hause aus gesehen dieselbe Aufgabe des Ausgleichs und zwar diesmal gegenüber dem Schwergewicht der hohen Parkbäume des Hindergrundes erfüllt. Nach Ueberwindung des großen Höhenunterschiedes zwischen Vor- und Hausgarten durch die Rasenböschungen mit eingebauten Treppen bleibt die Gartenfläche bis zur hinteren Grenze des Hausgartens eben und fällt dort, um einen anschließenden Nutzgarten vom Hause aus unsichtbar zu machen. Der hinter das Stallgebäude gelegte Staudengarten (Abb. siehe oben) ist hier dem Hausgarten ohne Abtrennung angegliedert; im Garten K. ist er durch Hecken räumlich abgeschlossen.

In der Einfahrtsanlage für Herrn Baron v. B. (Abb. S. 192) gewähren die niedrigen Gartenmauern unter den Baumkronen hindurch Einblicke in die angrenzenden Parkteile. Dem zurückhaltenden Reiz des alten Herrenhauses entsprechend sind die Gartenanlagen großzügig und ruhig gehalten. Von dem in den Rosenbeetanlagen des Mittelrasens und in den Coniferen zum Ausdruck kommenden repräsentativen Charakter der Anlage leiten die seitlichen Staudenrabatten ins Ländliche über. Der Aufgang zum Hause auf Gut Mönchhof (Abb. S. 192) ist unter Benutzung einer vom alten Gutshaus erhalten gebliebenen Treppenanlage entstanden. Die einzelnen Mauern sind durch Hecken verbunden, und die zwischen ihnen gewonnenen Gartenflächen sind durch Blumenbeete belebt. Die breit und flach vor dem Haus lagernde Gartenterrasse hebt dieses sockelartig aus seiner Umgebung und steigert gleichzeitig seine Breitenwirkung. Dieses günstige Verhältnis zwischen Haus- und Gartenniveau ist durch vorherige Uebereinkunft zwischen Hausarchitekten und Gartenarchitekten erzielt worden: ein seltenes Beispiel dafür, daß die Hinzuziehung einer architektonisch arbeitenden Gartenleitung noch vor Beginn der Bauten gewünscht wurde. Die Gebäudestellung im Garten trägt nun wesentlich dazu bei, die beherrschende Wirkung des Hauses zu erhöhen.



FR. GILDEMEISTER-BREMEN — AUS DEM GARTEN DES LANDGUTS SCH. IN ST. MAGNUS



Einfahrt zum Herrschaftshaus des Herrn Walter Baron von Bothmer auf Schwegerhof. Entwurf: Fr. Gildemeister, Gartenarch. Bremen.

Aufgang zum Herrenhaus des Herrn J. C. Schwenger, Mönchhof bei Niederbone Entwurf: Fr. Gildemeister, Gartenarchitekt Bremen.







PAUL WYNAND-BERLIN — Geprägt von Chr. Lauer, Nürnberg — PLAKETTEN FÜR ATHLETIK

PLASTIKEN VON PAUL WYNAND

Auch dem Künstler, der nicht als ein Fertiger vor die Welt tritt, muß die Oeffentlichkeit Gerechtigkeit widerfahren lassen. Sie muß eingedenk bleiben, daß sie stets das Letzte und Endgültige zu fordern hat; ihr darf aber auch nicht das Organ fehlen für das Werden und Wachsen der Kräfte, für das Reifen und Ringen des ehrlich bestrebten Willens. Wenn der Schaffende seine Werkstatt öffnet, wenn er denen, die ihm vielleicht ein Publikum werden könnten, einen Einblick gewährt in alle die Versuche und Ansätze, die er machen mußte, um zu sich zu kommen, wenn er Wege und Irrwege aufdeckt, die ihn sein Künstlertum geführt hat, dann verlangt er nach Verständnis.

Verständnis, nicht Lob, nicht Verdammung. Er will ja nicht eigentlich seine Vergangenheit zur Schau stellen, sondern er appelliert an den Betrachter, der das Auge hat, in dem Ringen von gestern und vorgestern die Zukunftsmöglichkeiten zu sehen. Er will die Kräfte, die in ihm triebhaft wirken, bestätigt haben; er will erlöst werden von den Zweifeln, die, weil sie ihn noch unsicher machen, ihm ein immer neuer Ansporn sind.

Es sind nicht die Schlechtesten, die sich langsam und unsicher auf dem Weg zur Form weiter tasten müssen, die nicht von Anfang an jene schlafwandlerische Sicherheit haben, die allzu schnell nur zur flachen Routine entarten kann. Sie, die den reinen und lauteren Willen haben, werden häufig, allzu häufig übersehen von einer Zeit, die es liebt, sich auf das Geschickte und Augenfällige zu stürzen. Ihr Wille aber, der sie in allen Dingen der Aufmachung so ungeschickt erscheinen läßt, kann sie nicht anders denn demütig machen. Sie wissen, daß man des Willens nicht entraten kann, daß man aber auch die Kraft und das Können haben muß, wissen, daß man Meister sein muß, und daß es doch nicht geht, ohne Lehrling gewesen zu sein.

Es ist begreiflich, wenn die im Urteilen schnell fertige Welt keine Neigung zeigt, sich bei diesem Willen lange aufzuhalten. Wie oft ist er befleckt worden! Wie oft hat der Mann, dem ein großes Vertrauen geschenkt worden ist, sich als ein Schwächling und ein Verräter am eigenen Ideal erwiesen! Man hat der Fälle genug, daß einer, der unentwegt das Große und Erhabene zu wollen schien, am zwitterhaft Kleinlichen hängen geblieben ist, daß er alle enttäuscht hat, die an ihn und seine Sendung einmal glaubten. Das Talent ist ja ungleich häufiger als der Charakter. Das Talent ist da wie eine gute Gabe Gottes, wird von vielen, fast möchte man sagen von allzu vielen mitgebracht, aber der Charakter, der will bewährt sein in Kämpfen und Stürmen, der muß einmal Stand gehalten haben — und wie oft hält er nicht Stand.

Vor dem fertigen Werk treten diese Fragen zurück. Man hat es mehr mit der Leistung als mit dem Mann zu tun. Man stellt fest, was geworden ist. Nicht so bei dem Werdenden, bei dem, der sich noch auf dem Wege befindet, und bei dem es sich darum handelt, ob er auf seinem Wege zu einem Ziel gelangen dürfte, das seine Künstlerschaft zu einem schätzbaren Wert machen wird. Er ist ein Versprechen auf die Zukunft. Wie weit weckt er Hoffnungen? Wie weit ist er künstlerischer Charakter, um die Erfüllung solcher Hoffnungen denkbar zu machen?

Fragen, die auch PAUL WYNAND anregt in den Arbeiten, die einen knappen Ueberblick über sein bisheriges Schaffen geben. Er



PAUL WYNAND-BERLIN — SCHREITENDE (BRONZE)



PAUL WYNAND-BERLIN

MÄNNLICHER TORSO



PAUL WYNAND-BERLIN BRUNNENFIGUR

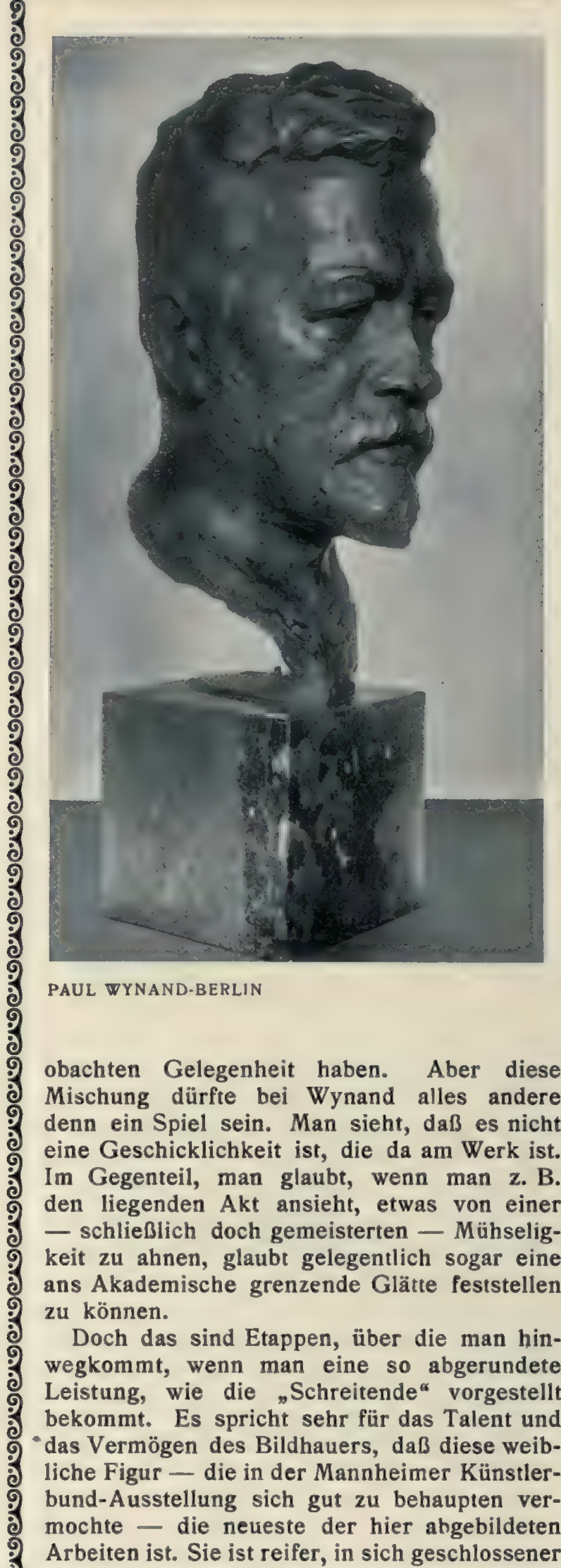
erscheint als einer von den Geistern, die sich im künstlerischen Sinne zäh durchkämpfen müssen, denen kein Problem und keine Mühe geschenkt wird, denen die Materie Widerstand um Widerstand entgegenstemmt. Er hat nicht die leichte Hand, der alles, was sie anpackt, gelingt; aber er hat den leichten Mut, der nicht vor der Schwierigkeit zurückschreckt. Sie ist für ihn ein Gegebenes, dem er nicht aus dem Weg geht. Er weiß, daß er die Natur braucht um des Gehaltes willen, und weiß ebenso, daß man sie um der Form willen überwinden muß. Vor dem Erlebnis des Auges setzt er seine Individualität bescheiden zurück und versteht es, sie doch im Entscheidenden zur Geltung zu bringen. Er wird vielleicht, wenn er weiter ist, wenn er seine Kräfte besser zu organisieren gelernt, wenn er noch mancherlei Irrtümer überwunden hat, eindrucksvoller wirken, aber er wird im Wesen nicht anders sein, weil er mit seinen Mitteln das Künstlerische will.

Wynand, ein geborener Elberfelder, kommt vom Kunstgewerbe. Er hat gezeichnet, hat in Höhr Tongefäße modelliert, hat unterrichtet und hat alles aufgegeben, um nach seinem Sinn zu formen und zu bilden. An Ermunterungen hat es ihm auch nicht gefehlt. Er konnte nach Italien gehen, wurde in Rom mit einem bronzenen Stier für die National-Galerie angekauft und mit einem Preis ausgezeichnet. Das alles hat ihn nicht übermütig machen können. Er arbeitet, wohl im Bewußtsein, daß mit dem Fleiß, mit der selbstlosen Arbeit das Genie fast sich zwingen läßt. Seine Porträtköpfe sind lockere Impressionen des Menschen, wie er ihn während der kurzen Dauer einer Sitzung vor sich hatte. Der Eindruck eines Augenblickes, das Gesicht, wie es sich gerade bietet, das Gelegentliche und Individuelle sieht man mit einer gewissen Absichtlichkeit gewahrt. Das Profil ist scharf, die Masse einheitlich, die Technik improvisiert, vielleicht sogar etwas nervös; aber das Ganze ein porträtgerechtes Augenblicksbild der Persönlichkeit. Es erscheint als ein Prinzip des Künstlers, hier zuerst der Natur oder, wie man sagen könnte: der Bildnistreue gerecht zu bleiben.

In seinen Figuren gibt er sich anders. Das Modell wird ihm zum Mittel. Er will einen Ausdruck, der mehr durch sich selbst als durch das Erlebnis spricht. Er kann wie bei dem männlichen Torso erregt und gewaltsam sein; aber noch stärker scheint in ihm der Wunsch rege, zu einer größeren Ruhe und Klarheit der Formen zu gelangen. Mag sein, daß italienische Eindrücke sich da mit Ideen vermischen, die wir heute des öfteren zu be-



PAUL WYNAND-BERLIN BRUNNENFIGUR





PAUL WYNAND-BERLIN BILDNIS-BÜSTEN

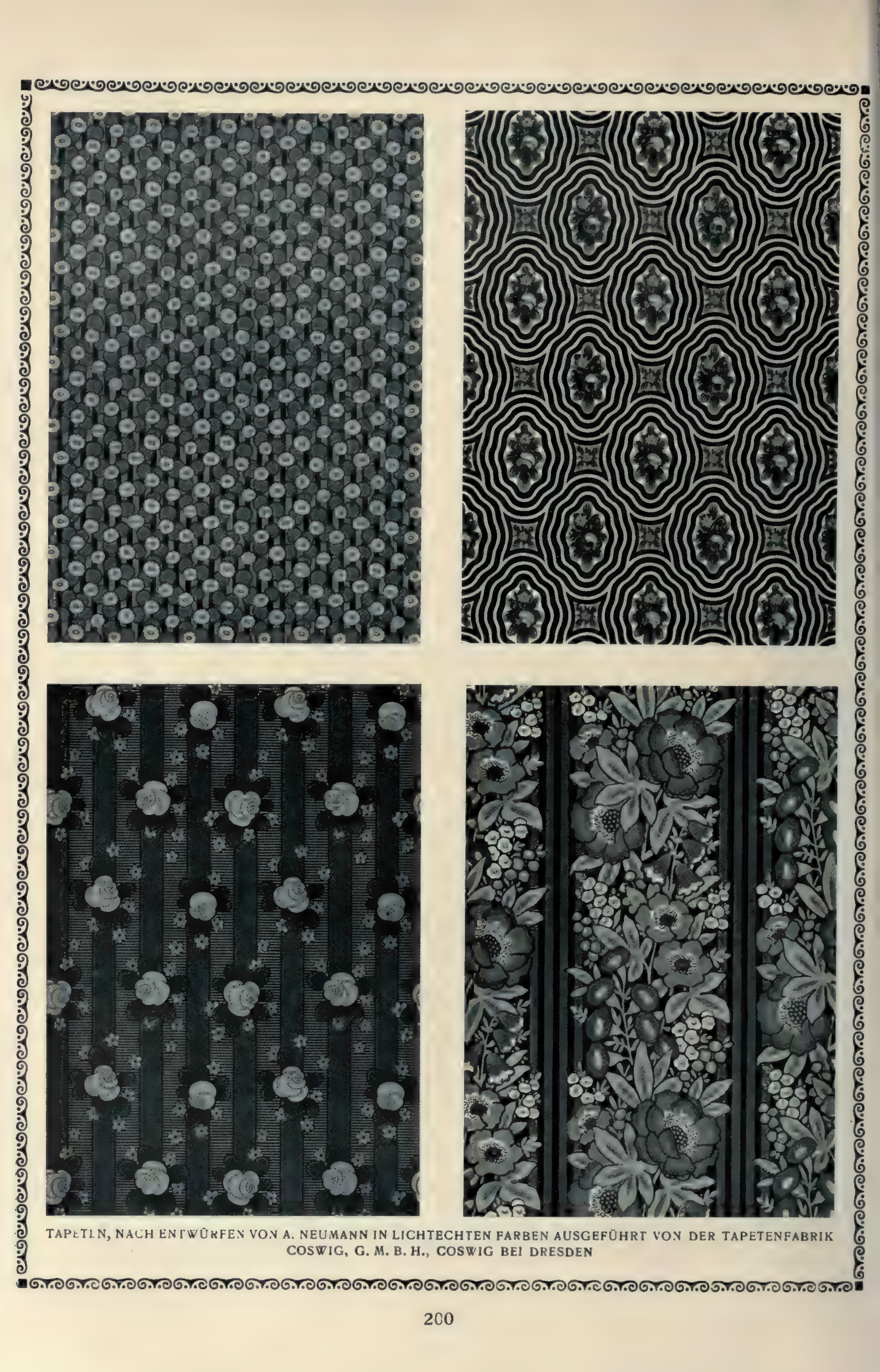
obachten Gelegenheit haben. Aber diese Mischung dürfte bei Wynand alles andere denn ein Spiel sein. Man sieht, daß es nicht eine Geschicklichkeit ist, die da am Werk ist. Im Gegenteil, man glaubt, wenn man z. B. den liegenden Akt ansieht, etwas von einer — schließlich doch gemeisterten — Mühseligkeit zu ahnen, glaubt gelegentlich sogar eine ans Akademische grenzende Glätte feststellen zu können.

Doch das sind Etappen, über die man hinwegkommt, wenn man eine so abgerundete Leistung, wie die „Schreitende" vorgestellt bekommt. Es spricht sehr für das Talent und das Vermögen des Bildhauers, daß diese weibliche Figur — die in der Mannheimer Künstlerbund-Ausstellung sich gut zu behaupten vermochte — die neueste der hier abgebildeten Arbeiten ist. Sie ist reifer, in sich geschlossener und gehaltvoller, als das, was früher in diesem Atelier entstanden ist, und sie spricht dadurch für die Entwicklungsmöglichkeiten, die in diesem Wynand stecken. Wie der Kopf, das Haarbüschel und der emporgehobene Arm zu einer Masse verarbeitet sind, wie eine Linie in einem merkbaren Zug den Rücken herab bis in den emporgehobenen Fuß fließt, wie sie sich kreuzt mit jener anderen des vorgesetzten Beines, wie sich eine leichte, wohlige Balance ergibt, die das Schreiten dem Gefühl glaubhaft macht, das zeugt von einem Reifen und Organisieren der Kräfte, das Hoffnungen weckt. Es ist die Frage, wie weit einem solchen redlich bestrebten Arbeiter Vertrauen entgegen zu bringen ist; vor dieser „Schreitenden" wäre die Antwort zu formulieren. Sie ist ohne Zweifel ein Wechsel auf die Zukunft.

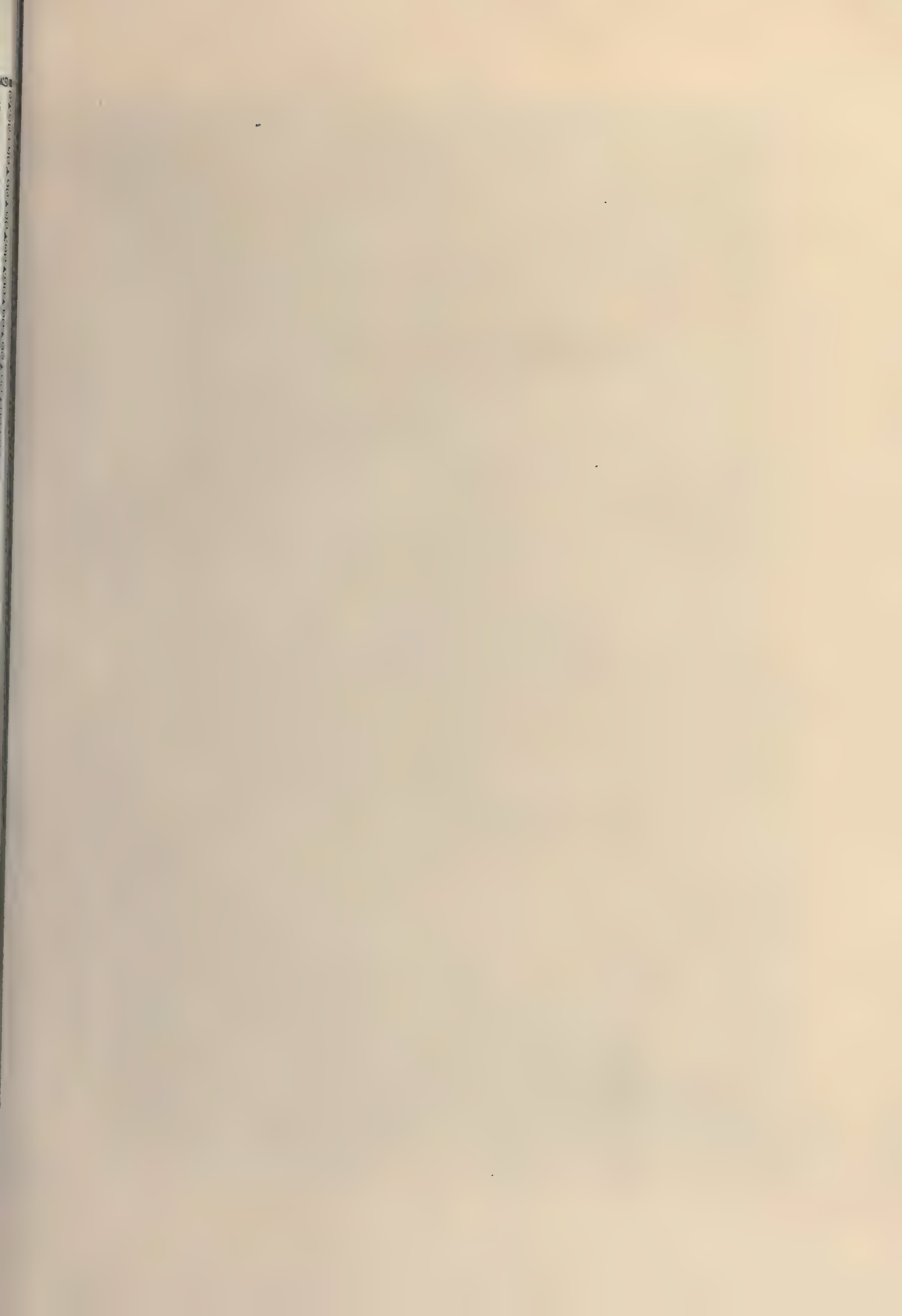
PAUL WESTHEIM



HUNDERTJAHRSPENDE DER RESERVE-OFFIZIERE DES 165. INFANTERIE-REGIMENTS; ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: ALFONS UNGERER-BERLIN



TAPETEN, NACH ENTWÜRFEN VON A. NEUMANN IN LICHTECHTEN FARBEN AUSGEFÜHRT VON DER TAPETENFABRIK COSWIG, G. M. B. H., COSWIG BEI DRESDEN





ARCH. HERMANN EGGERT-WEIMAR ▫ DAS NEUE RATHAUS IN HANNOVER: ANSICHT DER SÜDSEITE DES GEBÄUDES AM MASCHPARKTEICH



ARCH. GUSTAV HALMHUBER-HANNOVER — RATHAUS HANNOVER: TEILANSICHT DER SÜDTERRASSE

DAS NEUE RATHAUS IN HANNOVER

Der Neunmillionenbau des neuen Rathauses zu Hannover weist eine unglückliche Baugeschichte auf. Mehr noch als das Reichstagsgebäude in Berlin. Keiner von allen, die an diesem kommunalen Werk ausübend und beratend mitgewirkt haben, konnte ungehemmt seine Gedanken verwirklichen, und da der durchgreifenden Hand des Baumeisters letzten Endes nicht Raum gegeben war, so stand auch, wer von den Künstlern sich unterordnen wollte, vor nicht immer einheitlichen und gleichlautenden Wünschen. Eine Wertung der entstandenen Einzelleistungen wird darum notwendig relativ sein müssen. Jedes absolute Urteil, das sich über die Baugeschichte des Hauses hinwegsetzt, ist ungerecht gegen das ganze Werk und gegen die einzelnen Künstler, denn sein Spruch ist unvollkommen.

Die große Baumasse des neuen Rathauses ist ein Dokument der stürmischen Wandlung unserer künstlerischen Anschauungen innerhalb der verhältnismäßig kurzen Zeit von 15 Jahren. Es ist ein hervorragend charakteristisches Zeugnis der Zeit und der Menschen, die in den Jahren 1896 bis 1913 gewirkt haben. Am 13. August 1895 schrieb die Stadt Hannover zur Gewinnung eines neuen Rathauses einen Preis- und Wettbewerb aus für deutsche und österreichische Architekten. Im April 1896 wurden die eingeschickten Entwürfe juriert und die Arbeiten von Professor Stier-Hannover, Architekt Kösser-Leipzig, Architekt Seling-Berlin, Architekt Schmidt-Chemnitz, Geheimer Oberbaurat Eggert-Berlin und Architekt Klingenberg-Oldenburg preisgekrönt. Die Ausführung wurde auf Grund eines neuen Bauprogramms in einem engeren Wettbewerb unter diesen sechs Siegern vergeben. Dieses neue Bauprogramm umschrieb schon ziemlich fest Baumasse und äußere Gestalt des Werkes. Die Stadt verlangte, daß die Baumasse der Arbeitsräume sich um einen durch eine hohe Kuppel äußerlich ausgezeichneten Mittelraum gruppieren sollte, der zu den Festräumen und Sitzungssälen hinaufleitete. Renaissance also verlangte die Stadt, und sie erhielt, was damals herrschte: Pseudo-Renaissance.

Aus dem engeren Wettbewerb ging Oberbaurat HERMANN EGGERT-Weimar als Sieger hervor. Sein Bauplan wurde 1898 genehmigt. Von diesem Architekten einer Zeit, die wir nach unserer heutigen Ueberzeugung überwinden mußten, stammen die Grundlagen der Rathausgestaltung, die ganze äußere Bauanlage,

ja noch einige Einrichtungen und Raumausschmückungen im Inneren. Er und sein Rathausbau sind typisch für die Anschauungen und die Arbeiten der neunziger Jahre, die wir heute als nicht mehr stichhaltig anerkennen. Eggert war noch einer der Besten. Die riesige Schloßanlage mit der 94 m hohen Mittelkuppel ist in den horizontalen und vertikalen Baumassen und Gliederungen in den Verhältnissen mit richtigem Gefühl abgewogen, und die großen Grundformen entbehren nicht des Rhythmus. Die Aufnahme von der Maschparkseite läßt das in der hier wiedergegebenen Abbildung erkennen. Das am Zeichentisch erdachte Detail aber, das Akademische und Gefühllose, wütet gegen jene Grundwerte, und die jeder werkgerechten und künstlerischen Ausführung baren Ornamente, die in sinnloser Häufung verwendeten Reliefmassen, von einem



G. HALMHUBER ▫ LICHTTRÄGER A. D. NORDTERRASSE

obskuren Architekturbildhauer ausgeführt, vermögen eine kritische Wertung so wenig auszuhalten, wie diese Einzelheiten irgendwie und irgendwem erträglich sind. Das materialistisch und naturalistisch Rohe und Unruhige in der äußeren Formensprache mehrte der Architekt noch durch einen ununterbrochenen Wechsel im Stein- und Putzmaterial. Ebenso wurde die Ausgestaltung des Inneren vorbereitet. Der Grundriß des ausgedehnten Bauwerkes ist nur technisch bewältigt und nach dieser Seite den Forderungen geschickt angepaßt. Die Raumverhältnisse aber sind in den Maßen und Anlagen empfindungsleer. Oberbaurat Eggert, auf den neben den Kommissionsbeschlüssen dies alles zurückgeht, gehört einer Generation an, deren Ausdrucksweise den mit den Jahren gewandelten Empfindungen allmählich nicht mehr entsprach. Er hatte keinen Teil an der neuen Entwicklung der Kunst und vermochte das im Stürmen und Drängen des letzten Jahrzehnts Gewonnene nicht in seinem Empfinden lebendig werden zu lassen. Die künstlerischen Gegensätze, die mit den neunziger Jahren und dem ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts erscheinen, lassen sich schwer in einer Person vereinigt denken, und so geschah es, daß der Mann, der unter 53 Künstlern seiner Zeit ausgewählt war als Bester, nach zehn Jahren entlassen wurde. Im Herbste 1909 wurde das Vertragsverhältnis der Stadt Hannover mit Oberbaurat Eggert gelöst. Es wurde ihm eine hohe Abfindungssumme für den Rücktritt gezahlt. Er ging nach harten Kämpfen, mußte gehen, mitten aus der Arbeit heraus. Die Zentralhalle im Innern war fertig bis auf die Haupttreppe und Umgänge; im Bürgervorstehersaal fehlten nur noch die Beleuchtungskörper.

Ein neuer Mann wurde an seine Stelle berufen: Oberbaurat Professor GUSTAV HALMHUBER. Er gehört zu den Wallotschülern, den Theodor Fischer in München, Hoffmann und Möhring-Berlin und anderen, die als fast einzige Gruppe der Architektenschaft der Renaissance-Epoche der achtziger und neunziger Jahre durch ihr Maßhalten, durch ihren akademiefernen künstlerischen Sinn, durch ihre lebendige Empfindung für materialgerechte Werkarbeit, im Sturm und Drang der Entwicklung und Moden ihres Weges vorwärts gezogen sind und heute mit den revolutionären Freiheitsmännern als die traditionsbewußten Tüchtigen hochgeachtet sind. Wie vorher rief Hannover den Professor Halmhuber nach einem Wettbewerb mit dem Auftrag, die Hinterlassenschaft zu reinigen, zu vereinfachen und nach dem neuen Empfinden einer gewandelten Zeit an dem Riesenbau zu bessern, was und wie noch zu bessern war.



ARCH. GUSTAV HALMHUBER-HANNOVER

RATHAUS HANNOVER: SÜDTERRASSE MIT FREITREPPEN



ARCH. HERM. EGGERT U. G. HALMHUBER ▫ RATHAUS HANNOVER: WESTLICHER VORSAAL ZU DEN FESTRÄUMEN

Das Geschick Eggerts ist bitter, fast tragisch zu nennen. Halmhubers Auftrag war keine reine Freude. Schwierig und nicht allzu dankbar war für ihn die Arbeit, zu deren künstlerischer Bewältigung Geschaffenes vernichtet, verwischt, umgemodelt werden mußte. Unter solchen unfreien Bedingungen war sein künstlerisches Schaffen oftmals gehemmt durch die nicht mehr zu ändernden, vorhandenen Formgebungen des Rohbaus. Manches mußte trotz besserer Einsicht des neuen Architekten bleiben, weil eine Aenderung zu große Summen verschlungen hätte. Er milderte die Unruhe in den Fenstereinteilungen und Lichtführungen und vereinfachte überall die Wandgliederungen. Mit flächigen, geometrischen Dekorationen, mit sparsamer und zarter Verwendung harmonisch gestimmter Profile, mit kontrastierenden Klängen der Raumfarben bearbeitete er die Verfehlungen der Eggertschen Hinterlassenschaft und erreichte durch den Rhythmus verwandter Motive das einheitliche Zusammenhalten und eine ruhigere Fülle. Will man seiner sorgfältig überlegenden Tätigkeit gerecht werden, so muß man auch wissen und sehen können, was nicht mehr zu sehen ist, was er bei seiner neuen Planung im Innern beseitigt, verwischt und korrigiert hat. Die Außenarchitektur des Rathauses zu Hannover, an der Halmhuber direkt nichts mehr ändern konnte, steht im scharfen Gegensatz zu dem Künstlerischen im Innern. Außen keine empfundene Linie, kein Werk eines bedeutenden Bildhauers oder Kunstgewerblers; innen aber hat Halmhuber die Bildhauer Professor Herting, Bredow, Brütt, Feuerhahn und Garvens, die Maler Hodler, Diez, Erler, Hengeler und Schlösser zugezogen und in Verbindung mit ihnen in den Hauptsälen sein Werk vollendet.

Vom Mittelportal der Nordfront kann man bei überall geöffneten Türen mitten durchs ganze Haus, durch Vorhalle, Zentralhalle, Freitreppe hinauf durch den großen Hauptsaal in der Südfront gegen die Maschparkseite blicken. Um diese Linie, die Mittelachse des Bauwerks, gruppieren sich im Hauptstockwerk die Festsäle, die großen Sitzungssäle und die Amtszimmer der Repräsentanten der



HERMANN FEUERHAHN-BERLIN ▫ PLASTISCHER SCHMUCK DER MARMORTREPPE IN DER ZENTRALHALLE DES NEUEN RATHAUSES IN HANNOVER



ARCH. GUSTAV HALMHUBER-HANNOVER RATHAUS HANNOVER: DER TRISTAN-SAAL

Stadt. Jedem der Säle hat Halmhuber einheitlichen Charakter und geschlossene Raumwirkung gegeben und die Kunstwerke der Architektur und die Architektur den Kunstwerken dienen lassen. Er hat jedem einzelnen Raum Stimmung und Rhythmus gegeben und das ganze Orchester der Räume und Werke zur harmonischen Symphonie dirigiert, in der jeder Abschnitt seine künstlerisch-geistige Beziehung zum andern besitzt.

Drei hohe vergoldete Tore aus Schmiedeisen, nach den Entwürfen Halmhubers von Professor Gschwend ausgeführt, bilden mit einer ungemein lebendig rieselnden, spinnwebigen Ornamentik den festlichen und klaren Eingang zur Symphonie des Innern. Sie beginnt in einer langgestreckten Vorhalle edel und schlicht mit einem schwarzen Marmorfußboden und blaugrauen Wänden. Den Schmalwänden sind erhöhte dreilaubige Estraden vorgelagert, die zu seitlichen Treppen und Eingängen führen.

Vier Atlanten, ursprünglich unruhig naturalistisch in voller Figur, hat Halmhuber hermenartig vereinfacht und in langen Auslauf durch schöne Kannelierung zu rhythmischen Werten geholfen. Sie tragen je zwei und zwei die Seitenhallen. Zwei versilberte Kandelaber schmücken als sparsame Zier der Längswand den einen großtürigen Zutritt, der zur Zentralhalle einläßt. Sie ist aus dem Mittelhof der ganzen Bauanlage zum überkuppelten Raum ausgebaut. Die renaissanceartige Architektur der Kalksteinwände, die unruhig und akademisch kalt erscheinen, hat der zweite Baumeister nach der Uebernahme der Leitung gemildert und manche Ueberladung des bildhauerischen Schmuckes beseitigt. Auf der großgefügten Quadratornamentik des dunklen Marmor- und Muschelkalkfußbodens zog Halmhuber aus dem Hauptgeschoß das Majestoso einer Freitreppe vom Hauptgeschoß in drei Sätzen weit in die Halle hinein und herab. Ihr kräftiges massives Geländer aus blaugrauem Marmor wird in den unteren Ausläufen durch Reliefs mit musischen und bacchischen Szenen geschmückt, in den oberen durch Kindergruppen in runder Plastik gekrönt. Der hannoversche Bildhauer Hermann Feuerhahn hat die Arbeiten in einer strengen Stilisierung geschaffen, die manche Züge mit Erlerschen Formungen gemein hat. Die Dominante dieser schönen Freitreppe flankieren im Hauptabsatz rechts und links zwei durch Kommissionsbeschlüsse ungünstig weit nach



ARCH. GUSTAV HALMHUBER-HANNOVER

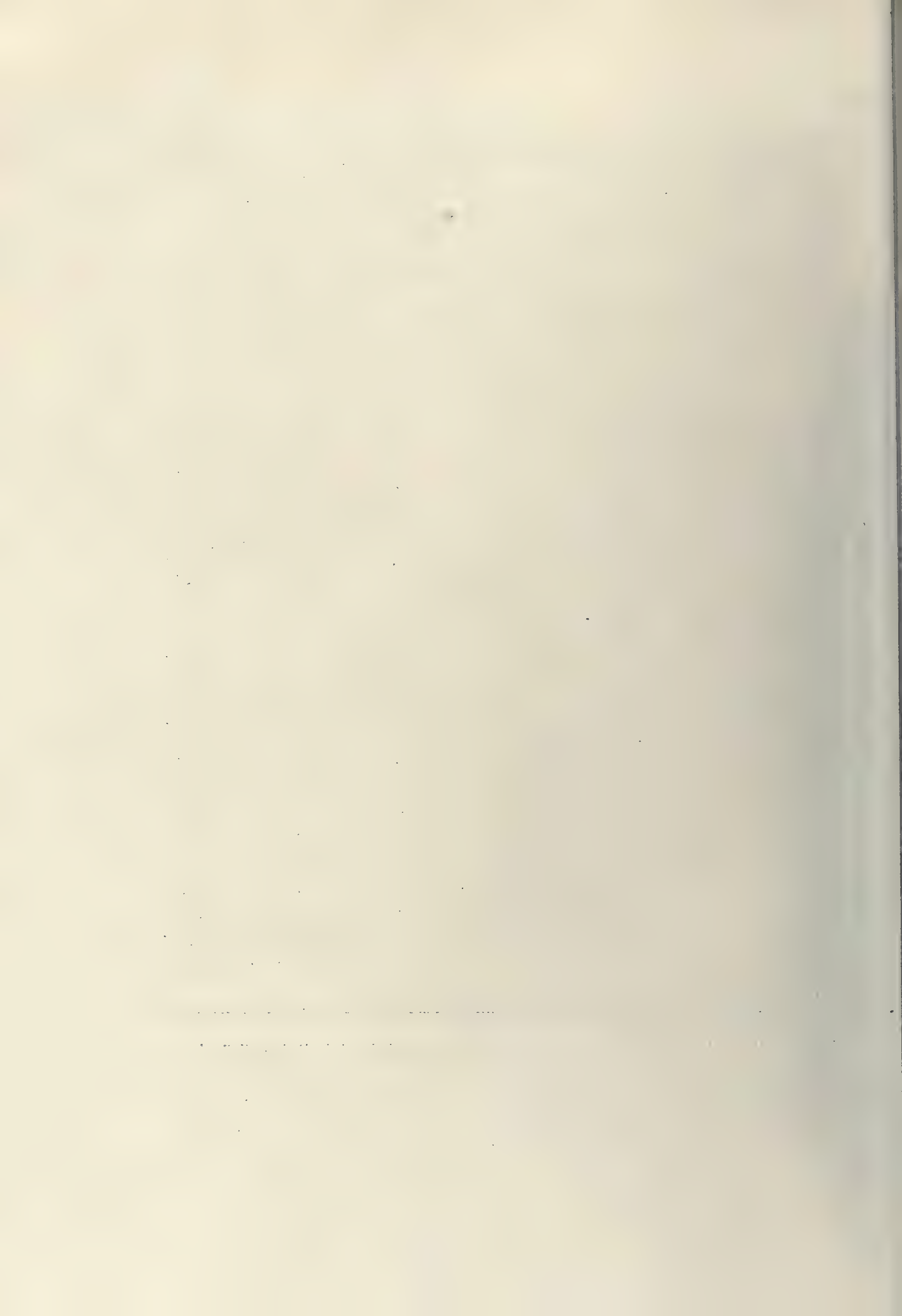
RATHAUS HANNOVER: DER HANDWERKER-SAAL (VGL. S. 208)

ARCH. GUSTAV HALMHUBER-HANNOVER TEILANSICHT DES HANDWERKER-SAALES (VGL. S. 207)
MOSAIKBILDER VON JULIUS DIEZ; BILDHAUERARBEITEN VON OSKAR GARVENS UND PAUL BRASACK



ARCH. GUSTAV HALMHUBER-HANNOVER

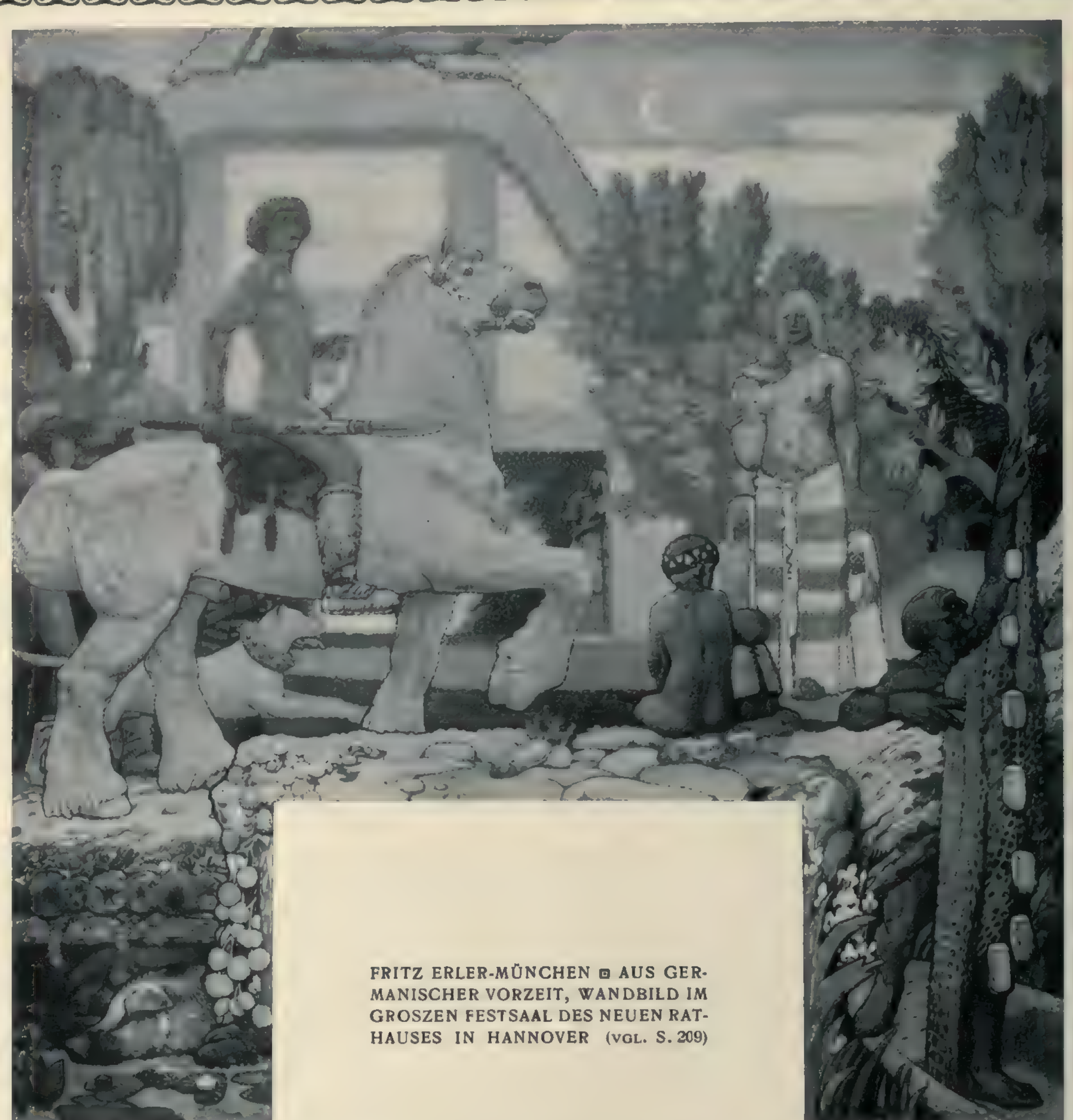
RATHAUS-NEUBAU ZU HANNOVER: GROSZER FESTSAAL





ARCH. GUSTAV HALMHUBER-HANNOVER — RATHAUS HANNOVER: DER GROSZE FESTSAAL

Wandbilder von Fritz Erler; Bildhauerarbeiten von Georg Herting, G. A. Bredow, Oskar Garvens und Paul Brasack



FRITZ ERLER-MÜNCHEN ▫ AUS GERMANISCHER VORZEIT, WANDBILD IM GROSZEN FESTSAAL DES NEUEN RATHAUSES IN HANNOVER (VGL. S. 209)

vorn gestellte Bronzestatuen Kaiser Wilhelms I. und des II., denen Bildhauer Professor ADOLF BRÜTT-Berlin eine vorzüglich ruhige Haltung gegeben hat.

Die nach der Vorhalle farbig schon etwas gesteigerte Grandezza der Freitreppe führt im Obergeschoß rechts und links zum leichten vornehmen Präludium der Festsaalgruppe. Es sind zweischiffige Korridore, die wie schöne Vorräume wirken, und deren klingender und straffer Rhythmus den farbenreichen Hauptfestsaal einleitet.

Hier wo die großen nächtlichen Festbankette der Stadt Hannover abgehalten werden, hat der Architekt Fanfaren von Farben und alle Pracht bildnerischen und malerischen Schmuckes angewendet. FRITZ ERLERS Wandbilder — grün, gelb und rosa — illustrieren farbig und zeichnerisch das Leben in einer altgermanischen Niederlassung, die Zerstörung einer mittelalterlichen Zwingburg, Bautätigkeit und Verkehr einer modernen Stadt. Die Motive nehmen Bezug auf die hannoversche Vergangenheit. Erlers Malerei zeigt auch hier das für ihn charakteristische Nebeneinander strenger Stilistik und absolut naturalistischer Züge mit barocken Uebertreibungen. Die farbige Freude des Malers und die illustrative Fröhlichkeit in mancher Gestalt, die Frische des ganzen Auftretens verraten jedoch ein Talent, das von bejahender Freude spricht.

Mit aller möglichen Rücksicht auf Erlers



FRITZ ERLER-MÜNCHEN ▫ MITTELALTER, WANDBILD IM GROSZEN FESTSAAL DES ▫ NEUEN RATHAUSES IN HANNOVER ▫
(VGL. S. 209)

große Dekorationen hat Professor GEORG HERTING, Hannovers bester Bildhauer, seine Reliefs neben den Bildern geschaffen. Sie zeigen eine gebundene Form, deren spröde Herbheit gehaltvoll und empfindsam beseelt ist und trotz der starken Uebersetzungen überzeugt. Denn in seinen Werken herrscht Gesetz, und eine weise Ordnung gibt den Linien ihren Wohllaut. Vor allem die Frauengestalt auf dem hier abgebildeten Relief „Ordnung“ mag dafür Beleg sein. Die von Eggert herrührende Unruhe in einzelnen Architekturgliedern hat Halmhuber durch eine profilierte und flächige Ornamentik gebunden. Noch unter der Arbeit ist er zu immer größerer Einfachheit in den Mitteln, zu immer reinerer Betonung rhythmischer Wiederholungen vorgeschritten. (Vergleiche die Abbildung des Entwurfs und die des vollendeten Saales.)

An den großen Festsaal schließt sich ein nicht minder farbiger Raum in grünem Marmor an, der durch versilberte Zierleisten und Stuckreliefs belebt ist. Die drei Lünetten gegenüber den drei Fenstern des Saales schmücken farbig ausgezeichnete Glasmosaiken, die einen Handwerkerfestzug darstellen. Die Kartons stammen von JULIUS DIEZ. Ihm gebührt der höchste Ruhm eines dekorativen Malers: Er hat sich dem Zweck, dem Raum und der Architektur zu dienen, rückhaltlos eingeordnet und dadurch dem Architekten und sich selbst den größten Dienst erwiesen. Der grüne Handwerkersaal,



FRITZ ERLER-MÜNCHEN ▫ NEUZEIT, WANDBILD IM GROSZEN FESTSAAL DES NEUEN RATHAUSES IN HANNOVER ▫ (VGL. S. 209)

den das leuchtende Blau seines tüchtigen Mosaikbildes in drei Teilen so selbstverständlich schmückt, ist der geschlossenste und vollkommenste von allen Festsälen des Rathauses. Nicht nur für die Mosaikbilder gegenüber den Bogenfenstern, auch für die Glasmalereien hat Diez die Kartons in lichten Tönen entworfen und dadurch von den beiden Hauptseiten mit dem gleichen Stil die Geschlossenheit des ganzen Saales gefestigt. Auch die Plastik des gleichen Festraumes, versilberte Stuckreliefs von Professor BREDOW, GARVENS und BRASACK klingen wohllautend zusammen mit dem schwarzgrünen Marmor der Wände und seinen feinprofilierten Silberleisten.

Einer der ungetrübtesten Belege für Halmhubers Tätigkeit ist das Damenzimmer. Der vornehme und warme Ton des mahagonigetäfelten Raumes, sein mausgraues, mahagonifarbenes und gelbes Kolorit, die reifen Formen der ebenfalls von HALMHUBER entworfenen Möbel und der Stuckdecke geben zusammen ein stimmungsvolles Interieur. Auch ADOLF HENGELERS Gemälde (Abb. S. 213) entspricht dem Charakter dieses geschmackvollen Damenzimmers.

Dem großen Festsaal mit den Erlerschen Malereien folgt ein Saal in Blau und Weiß, in dem Halmhuber durch gute Abtönungen des Holzes und des Stucks und durch schöne Profilierungen eine hervorragende Wirkung erzielt hat. Leider fehlen gegen den Willen des Baumeisters in diesem Raum die blaugrauen



ADOLF HENGELER-MÜNCHEN ▫ DEKORATIVES GEMÄLDE IM DAMENZIMMER DES NEUEN RATHAUSES IN HANNOVER



ARCH. GUSTAV HALMHUBER-HANNOVER ▫ RATHAUS HANNOVER: SITZUNGSSAAL BEIDER KOLLEGIEN (VGL. S. 215)

Vorhänge, welche sowohl zur Genesis der Stimmung wie zur Zusammenfassung der unruhigen Fenstergliederung notwendig sind. Die hier wiedergegebene Abbildung dieses Musik- oder Tristan-Saales (siehe S. 206) läßt die grazile Führung des Musikpavillonaufbaues erkennen. Der anmutige Reiz des ganzen Raumes erwächst aus der meisterhaften Beherrschung leichter, rhythmisierender Linien und Profilierungen und einer in den Verhältnissen wohl abgestimmten Ornamentbetonung, die auch hier, wie in allen Sälen, die Gestaltung der Decke mit einbezieht.

Der Höhepunkt in der Symphonie der Rathaus-Kunstwerke ist zweifellos das große Gemälde von Ferdinand Hodler, das sich im gemeinschaftlichen Sitzungssaal der städtischen Kollegien befindet und den „Treuschwur der stadthannoverschen Bürger zur Sache der Reformation“ darstellt. In der Mitte des Gemäldes steht ein Mann auf einem Podium und schwört in feierlicher Haltung den Treuschwur, zu beiden Seiten auf ebener Erde und hinter ihm haben sich die Bürger aufgestellt. Der Wirkung des Gemäldes, das viel farbiger ist, als Hodler sonst zu sein pflegt, kann man sich kaum entziehen: Ein feierliches Gelübde steigt gen Himmel, eine ernste, schwere Verpflichtung wird übernommen. Wie ein Wall von Speeren ragen die Arme und Hände senkrecht empor, ein gutes halbes Hundert. Das Bild verzichtet auf alles Unsichere und Unbekannte des historischen Vorgangs auf dem Marktplatz zu Hannover und gibt nach Abstreifung alles Zufälligen das Charakteristische und Typische, sowie es auf der ungünstigen Wand am überzeugendsten und eindruckvollsten dargestellt werden konnte. Durch die straffe Rhythmisierung, wie sie z. B. die Schenkellinie der gleichmäßig vorgestellten Beine bei zehn Männern betont, kommt das Hindrängen und die Erregung der Menge und zugleich die Ergriffenheit der Einzelpersönlichkeiten ungemein stark zum Ausdruck. Das Blau, Gelb und Rot der starken Farben posaunen das einheitliche Festliche und Feierliche der erschütternden Stunde wie einen Choral in den Saal hinab. — Freilich über dessen Maße ist das Bild dem begeisterten Künstler hinausgewachsen. Doch was will das gegen die Bedeutung dieses Kunstwerkes sagen? Ein Saal, der groß genug ist, wird leichter und eher zu beschaffen sein, als ein solches Werk, das heilig genug ist, daß ein Saal eigens darum gebaut werde.

Die hier gezeigte Abbildung des Hodlerschen Gemäldes stellt noch einen Zustand dar,



ARCH. GUSTAV HALMHUBER-HANNOVER ◻ RATHAUS HANNOVER: SITZUNGSSAAL BEIDER KOLLEGIEN MIT FERDINAND HODLERS WANDGEMÄLDE „DER EID“



G. A. BREDOW-STUTTGART ▫ RELIEFS ÜBER DEN TÜREN ZUM GROSZEN FESTSAAL DES RATHAUSES





G. A. BREDOW-STUTTGART ◻ DECKENFELDER UND RELIEF ÜBER EINER TÜR ZUM GROSZEN FESTSAAL





GEORG HERTING-HANNOVER ▫ BRONZERELIEFS IM GROSZEN FESTSAAL DES RATHAUSES HANNOVER

OSKAR GARVENS-BERLIN ▫ ▫ RELIEF IM HANDWERKER-SAAL (VGL. S. 207)







G. A. BREDOW-STUTTGART ▫ MONATSBILDER, RELIEFS IM TREPPENHAUS DES NEUEN RATHAUSES IN HANNOVER



ARCH. GUSTAV HALMHUBER-HANNOVER — RATHAUS HANNOVER: DIE RATSSTUBE

der nachher vom Architekten und vom Künstler abgeändert wurde. Die Verdachung über der Türe ist bedeutend erniedrigt worden, so daß der Maler Raum gewann, um unter dem Vorschwörer ein Podium zu malen, worauf er stehen kann.

Nach dem Hodlersaale beginnt die Symphonie der farbigen Akkorde, die zart anhob im Vorraume zur Zentralhalle, mächtig anschwoll über die Freitreppe hinauf und mit allen Stimmen in den Festräumen musizierte, wieder abzuschwellen durch die schönen Klänge in den Zimmern des Hauptgeschosses an der Nordfront, wo der Besucher das Haus betreten hat. Auch dieser Abgesang noch ist reich, denn jedes Zimmer birgt die zu dem Nachbarn abgetönte farbige Variation. Diese kleinen Konferenz- und Beratungsräume, Amtszimmer des Stadtdirektors und Stadtsyndikus werfen nochmals ein helles Licht auf die große Raumkunst Professor Halmhubers, auf die Schönheit und sorgfältige Durcharbeitung jedes einzelnen Stückes, auf die Materialgerechtigkeit und die sinnvolle Verwendung feiner Ornamentik und schöner Profile, die überall nach seinen Werkzeichnungen ausgeführt wurden. Bis in die kleinsten Büros, Kassen- und Diensträume hat jedes Möbel, jeder Raum seiner Lage, seinem Zweck und seiner Größe entsprechend, eigene Gestaltung in Ton und Farbe und eigene Möbel erhalten.

Auch in der nächsten Umgebung des Rathauses bemerkt man überall die sachkundige und charakteristische Hand Halmhubers. Die große Terrasse gegen den Maschparkteich mit den Vasen auf hohen Sockeln mit den eleganten Profilen und Verhältnissen ist sein Werk. Sinnvoll sind die Vasen so hochgestellt; schön ist das tiefe Landschaftsbild, das durch sie von weit her mit der Ueberschneidung herangeholt wird. Das neue Rathaus Hannovers hat eine herrliche Lage. Wo noch heute die Altstadt fast an Wiesen grenzt, an der aus der Wende des 18. Jahrhunderts stammenden Promenade des Friedrichs-Walles



ARCH. HERMANN EGGERT UND GUSTAV HALMHUBER (VOLLENDUNGSARBEITEN) ▫ RATHAUS HANNOVER: SITZUNGSSAAL DER BÜRGERVORSTEHER



ARCH. H. EGGERT U. G. HALMHUBER (INNENAUSBAU) ▫ RATHAUS HANNOVER: AMTSZIMMER DES STADTSYNDIKUS

strahlt die goldene Spitzlaterne des fast 100 m hohen Kuppelturmes gegen Westen in die Anlagen des nahen städtischen Kestnermuseums, gegen Osten in das Promenadegrün vor dem benachbarten Preußischen Provinzialmuseum, gegen Norden hoch über die alte, jetzt industriereiche Stadt an der Leine hin und gegen Süden über See und Park der neuen Rathausanlagen bis weit ins grüne Meer der herrlichen Maschwiesen. Nicht leicht mag solch ein grüner Kranz lichter Anlagen um ein Rathaus gefunden werden, das mit den benachbarten Kunst- und Staatsgebäuden ein hannoversches Forum im Grünen bildet. HANS KAISER



AMTSZIMMER DES STADTDIREKTORS

AMTSZIMMER DES STADTSYNDIKUS

ARCH. HERMANN EGGERT-WEIMAR (ROHBAU) UND GUSTAV HALMHUBER-HANNOVER (INNENAUSBAU)



ARCH. GUSTAV HALMHUBER-HANNOVER — RATHAUS HANNOVER: BERATUNGSZIMMER



GUSTAV AMMANN-ZÜRICH ▪ EINGANG ZUM GARTEN SCHUBIGER IN UZNACH
Ausführung: Otto Froebels Erben, Gartenarchitekten, Zürich

ÜBER NEUE GÄRTEN

Rein äußerlich hat der neue Garten nun wieder ehrliche Formen angenommen. Aber es fehlt ihm noch Verschiedenes. Wir suchen nach seiner Seele, nach tieferen Werten, die verborgen in ihm schlummern, und wünschen, ihm mehr Inhalt und neues Leben zu geben.

Es ist ja noch so viel Hartes, Ungelenkes an dem, was sich heute Garten nennt. Denn ich glaube kaum, daß wir schon ein Recht haben, ohne weiteres zu behaupten, daß wir nun wieder den Garten gefunden haben. Die Richtung vermögen wir zu erkennen, nach welcher seine Entwicklung strebt, und zwar durch den Abstand, der uns von den Arbeiten der letzten Jahre trennt.

Damals kam mit der neuen Auffassung der Wille des Menschen wieder in den Garten. Der Gegensatz gegenüber dem Naturgarten wurde dadurch möglichst ausgeprägt, schon um einer weiteren planlosen Entwicklung Einhalt zu tun. Wir werden heute schon zugeben müssen, daß durch dieses gewaltsame Eingreifen, durch Anwendung von steifen, unbeholfenen Formen viele Gartenwerte mit zertrümmert wurden. Es war die Reaktion, die eben allzugründlich aufräumte, die die Tradition sogar verleugnete. Das Künstlertum, das die neuen Anregungen vereint mit Gartenleuten brachte, sah vor allen Dingen streng architektonisch und wählte rein instinktiv auffällige Vertreter in der Pflanzenwelt, die sich für kubische und lineare Gestaltung eigneten. Nachläufer und Interpretanten erfaßten dieses wieder rein schematisch als viereckig, gerade, geometrisch. Weiße Lattengestelle, viereckige Pflanzenkasten, quadratische Wasserbecken verkörpern diesen Typus zum Teil heute noch.

Diese Härten und Uebergangsformen haben wir abzustreifen begonnen und arbeiten nun ruhig und mit Ueberlegung an der weiteren Entwicklung. Es wäre nun zu wünschen, daß unsere Gartenarbeit noch mehr Verständnis und Helfer fände, Menschen, die erkennen, was wir ihnen mit unseren neuen Gärten geben möchten. Es sind ja viele, die dem neuen Garten wohl gesinnt sind und begeistert aufgreifen, was irgend Neues auf diesem Gebiete vor sich geht. Doch es fehlt meistens ein kritisch sicheres Urteil, und sie werden



GUSTAV AMMANN-ZÜRICH — GARTENHAUS SCHUBIGER IN UZNACH

Ausführung: Otto Froebels Erben, Gartenarchitekten, Zürich



GUSTAV AMMANN-ZÜRICH

LAUBENGANG UND TEEHÄUSCHEN IN UZNACH

Ausführung: Otto Froebels Erben, Gartenarchitekten, Zürich



GUSTAV AMMANN-ZÜRICH ◘ RABATTE IM GARTEN SCHUBIGER: BLAUE HERBSTASTERN VOR GELBEN GOLDRUTEN
Ausführung: Otto Froebels Erben, Gartenarchitekten, Zürich

verwirrt durch die revolutionären Gebärden neuer und neuester „Schöpfungen“ verschiedenster Kreise.

Die heutige Auffassung vom Garten wird von vielen noch ausgelegt als eine Mode, die bereits nach einem halben Jahrzehnt wieder völlig verwandelt sein würde. Es wäre bedauerlich, wenn all die analysierenden und auf den Grund gehenden Untersuchungen, der unglaubliche Kampf um die künstlerische Gestaltung, der auf dem Gebiete des Gartens stattgefunden hat, nur den Erfolg hätte, ein so kurzes Dasein zu führen, wie das heutige Kleid der Frauen. Daß sich das, was wir im Garten wieder gefunden, weiter entwickeln und ausbauen wird, ist selbstverständlich und notwendig; daß es sich aber im Prinzip so bald wieder ändern wird, ist wohl ausgeschlossen.

Gewiß, Stillstand bedeutet Tod, aber dadurch, daß sich jeder gestaltende Künstler heute berufen fühlt, in „Gärten“ zu machen, ist die Zahl der ohnedies recht häufigen mittelmäßigen und schematischen Gegenbeispiele nur vermehrt worden.

Dieser Garten ist unendlich empfindlich, beeinflußt von den Verhältnissen in seinem Raume, von seiner Umgebung, von atmosphärischen und optischen Dingen, daß nur ganz Vertraute und Erfahrene das komplizierte Gebilde ohne Mißklang zu lösen vermögen, und auch diese werden nicht alles erreichen können.

Denn im Grunde genommen empfindet der Gartengestalter eine tiefe Machtlosigkeit gegenüber all diesen den Garten beeinflussenden Elementen. Der Maler hat seine Farben in allen Abstufungen vom grellsten Feuerrot bis zum blassesten Rosenrot voll und ganz in seiner Gewalt. Bildhauer und Architekt vermögen den letzten Millimeter an ihrem harten Material genau zu bestimmen und diese Gestalt in fast unveränderter Form für Jahrzehnte und für Jahrhunderte zu fesseln. Unser Werk aber ist stets im Wechsel begriffen, im Wachsen und Verderben, in Maßen, die nie stille stehen, die breiter, höher werden, im Anfange verborgen ruhen in der Erde Schoß, im Frühjahr prangen in dem hellsten Grün, im Sommer feuerrot mit Blüten überzogen, gelb im Herbst und dürr und hohl im Winter sind. Wechsel heißt also der Faktor, mit dem wir rechnen müssen, und nur Hoffnung, Vertrauen und Liebe zu all den verborgenen Herrlichkeiten geben uns den Mut, diese Unzulänglichkeiten zu ertragen und nicht zu ver-



GUSTAV AMMANN-ZÜRICH ▪ AUS DEM GARTEN BEIM SCHLOSZLI ZOLLIKON IN ZÜRICH
Ausführung: Otto Froebels Erben, Gartenarchitekten, Zürich

zweifeln. Und daher müssen wir mit viel mehr Bedenken und Aufwendung von Arbeit an den Garten gehen, als die meisten glauben, um trotz all dieser scheinbar unbezwingbaren Faktoren den reinen Menschenwillen, die Absicht des Gestaltens im Garten durchfühlen zu lassen. Wo das auch nach einem Wachstum von Jahrzehnten noch zum Ausdruck kommt, sorgfältige Pflege unter der Hand des Gestalters vorausgesetzt, da dürfte das Ziel erreicht sein, dem wir heute tastend zustreben.

Drum suchen wir daneben fast notgedrungen einen festen Kern zu schaffen. Die Erde, Holz und Stein vermögen wir zu ketten und festzulegen, wie wir sie gebrauchen, und ihre Form und Farbe zu bestimmen. Die Pflanze fügen wir nach ihren Werten ein, für jetzt, für zehn und hundert Jahre. So können wir Entwicklungsstadien voraussehen, die oft erst die nächste Generation erlebt.

Im Garten von Uznach waren zuerst praktische Bedürfnisse zu erfüllen. Für Obst und Gemüse sollten Gärten geschaffen werden. Nun war aber der übrige Gartenraum nicht so groß, daß er ohne Verlust um diese Teile verkleinert werden konnte. Darum wurden die reinen Nutzgärten von Wegen umgeben, welche dadurch, daß sie teils unter Laubengänge geführt wurden, teils von Blumenrabatten begleitet waren, den bloßen Zweckgedanken durchbrachen, den Nutzgärten in der Regel zu erfüllen haben. Sie wurden dadurch aber fester an den übrigen Garten gefesselt. Dann wurde versucht, das feine Geäst der Spargelpflanze, die üppigen Blätter von Kohl und Rhabarber, die roten Früchte von Pfirsich und Apfel in das Gesamtbild einzufügen. Der Rhabarber mit seinen dekorativen Blättern erhielt seinen Platz beim Brunnen am Gartenhaus. Die großen roten Steinplatten hatten etwas Verwandtes mit seinen massiven, wuchtigen Blättern, und seine riesigen Blütenrispen gaben dem Brunnen und dem Wasser einen ganz besonderen Reiz. Von der Bank unter dem Flieder schweift der Blick über den Gemüsegarten. Auf zwei Seiten ist er umrahmt von Laubengängen, vor denen Blütenstauden stehen. Im Sommer, wenn die Blätter des Kohls, über den Regen- und Tautropfen kollern, metallisch glänzen, blüht ringsum der rote, schwarzgefleckte Mohn. Wer Mohn und Kohl im Feld sah, wird sich das Bild vorstellen können. Im Herbst glüht ein brennend Zinnober über dem Laubengang, wenn die wilde Rebe im



GUSTAV AMMANN-ZÜRICH ▫ DER AUFGANG ZU DEN OBEREN TERRASSEN BEIM SCHLOSZLI ZOLLIKON
Ausführung: Otto Froebels Erben, Gartenarchitekten, Zürich

Herbstkleide prangt. Dann schweben Wolken blauer, rosenroter und lilafarbener Blütensterne der Astern über den Rabatten, während blaugrüne und purpurfarbige Blätter von Rüben- und Kohlarten die Flächen bilden.

Unterhalb der grauen Mauer, vor welcher Nelken stehen, rings um die Büsche der Obstbäume blüht es das ganze Jahr. Im Frühling sind es Primeln, gelbe und braune und Schwertlilien mit ihren zarten und satten Farbentönen, im Sommer leuchtende Phloxe und im Spätjahr, die schönste Pracht des ganzen Jahres, Goldruten und Herbstastern. Hinter ihnen reift das Obst; rotbackige Aepfel und goldige Birnen schimmern durch bis an den Umgangsweg, ein Beispiel von Schönheitswerten in Nutzgärten.

Im Schlößli Zollikon bedingte das stark abfallende Gelände eine andere Behandlung. Es wurden geräumige Terrassen und lange Promenaden eingebaut, die den Garten ohne Anstrengung benutzbar machten.

Gedanken an alte Mauern und Erinnerungen an Schloßbauten mögen mit bewirkt haben, diese Anlage repräsentativer zu gestalten. Noch ist ja alles neu und jung. Im Blumenwege wird der dunkle Körper des Buchsbaumes umringt von gelben und blauen Stiefmütterchen. Drüben vor der gegliederten Hecke blühen helle und dunkle Rosen, die ein breiter, rosafarbener Rosenstreifen zusammenhält. Zur blaugetönten Bank im Hintergrunde passen diese Farben gut. Das Gartenhaus beherrscht den Blumenweg und die Terrasse. Von hier blickt man hinab zum See und in den Kranz der Berge.

Auch hier liegt alles Neue im Rahmen alter Bäume eingebettet. Ihre Massen brechen alle jene Härten, die jeder junge Garten tragen muß. Ueber den Steinbogen huschen die Lichter und die Schatten dieser Pflanzen, die bereits Ausdrucksformen haben, welche wir so gerne allen unsern jungen Bäumen geben möchten. Es bleibt uns dies versagt.

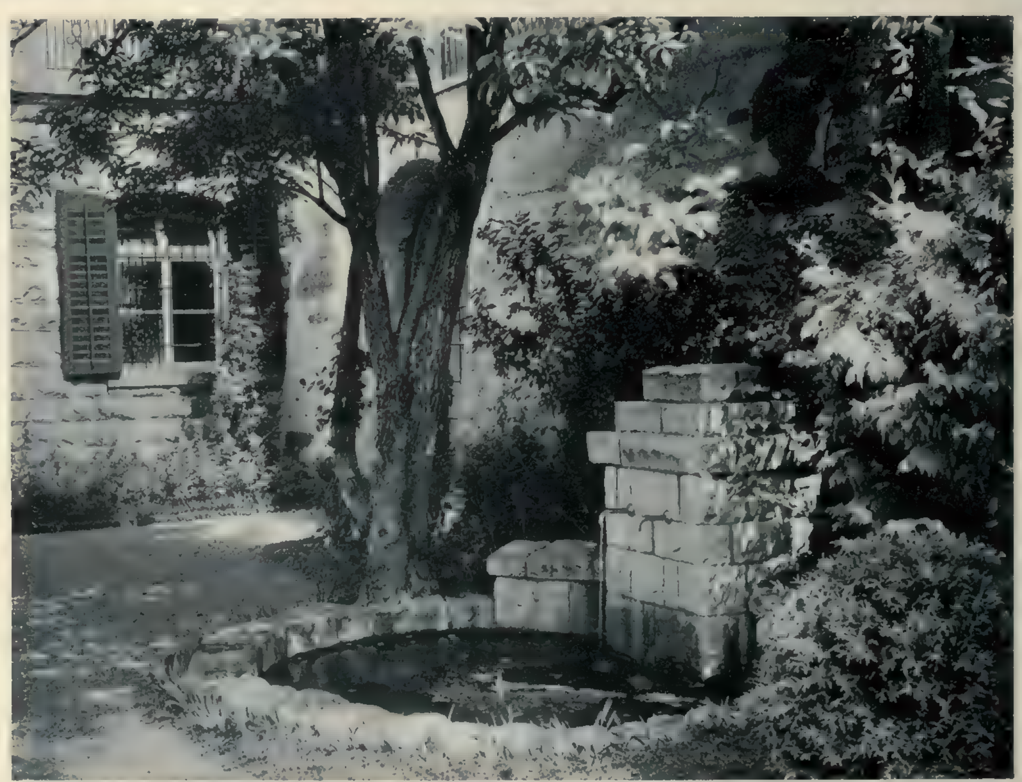
Vom Blütenmeer am Fuße der Terrassen und anderm zu berichten muß ich mir für später vorbehalten. Was Farben sind im Garten, zeigen leider diese Bilder nicht, und doch vermögen sie noch vieles zu ergänzen, was selbst eingehende Beschreibung nicht ersetzen kann.

GUSTAV AMMANN



GUSTAV AMMANN-ZÜRICH ◘ AUS DEM GARTEN DES SCHLÖSZLI ZOLLIKON BEI ZÜRICH; BLUMENWEG MIT ROSEN, GELBEN UND BLAUEN STIEFMÜTTERCHEN

Ausführung: Otto Froebels Erben, Gartenarchitekten, Zürich



GUSTAV AMMANN ▪ SCHLÖSZLI ZOLLIKON: ZUFAHRTSWEG ZUM GEMÜSEGARTEN UND BRUNNEN AN DER TERRASSENMAUER ▪ AUSFÜHRUNG: OTTO FROEBELS ERBEN, ZÜRICH



AUS DER SCHULE FÜR BLUMENSCHMUCK, FRANZISKA BRUCK, BERLIN

FRANZISKA BRUCK UND IHRE SCHULE FÜR BLUMENSCHMUCK

Franziska Bruck, sie braucht den Lesern dieser Zeitschrift ja nicht mehr vorgestellt zu werden, hat ihren Plan, Damen auszubilden, die in ihrem Sinn die Schönheiten der Blumen zu entfalten verstehen, ausgeführt. Im Oktober 1912 hat sie mit mehr als einem Dutzend Schülerinnen ihre „Schule für Blumenschmuck" eröffnet. Den Leser dürfte es vermutlich ebenso sehr wie den Autor dieser Zeilen interessieren, was aus diesem eigenartigen Versuch geworden ist, wie die so durchaus persönlichen Fähigkeiten dieser Franziska Bruck lehr- und auf andere übertragbar waren. Denn was diese Blumenbinderin — die Sprache hat für die Sache nur dieses unzutreffende Wort — uns in so hohem Maße wert gemacht hat, sind ja alles Dinge, die mit Theorien so gar nicht faßbar erscheinen. Alles, wodurch diese Blumenstücke schön sind, scheint aus einem subtilen Empfinden herauszuquellen. Man verspürt, wie eine Natur die Natur erlebt, und wie sie aus dem vergänglichsten und wohl auch entzückendsten der Materiale Gebilde schafft, die sich voll dieses Empfindungsgehaltes den Sinnen darbieten. Es muß im ersten Augenblick frappieren, wenn man von einem so starken Persönlichkeitswert redet, gegenüber solch schlichten Blumenstücken, an denen doch wahrlich nichts Außerordentliches geschehen ist, die so doch nur dadurch zustande gekommen sind, daß ein paar Pflanzen ihrer Art oder Form gemäß zusammengebracht worden sind. Und doch muß jeder Versuch zu einer anderweitigen Erklärung versagen; ohne daß mit dem von der Natur gelieferten Material eine Veränderung, eine künstliche Verarbeitung vorgenommen wäre, genießt man Feinheiten, die in höherem Maße, als es sonst der Fall sein dürfte, auf die Persönlichkeit zurückgehen. Ich habe hier einmal geschildert, wie es dieser Bruck in den Sinn kommen mag, einen ganzen Pack Anemonen, Margueriten oder Feldblumen der teppichartigen Farbfläche halber in einen großen Bauernkorb zu stellen, um damit eine Stimmung zu erzielen, in der das ganze Land draußen mit seinen Aeckern und Wiesen und Bauernhäusern und Bauerngärten steckt. Und was anderes spricht zu einem aus dem braunen Korb mit den Salvien und Kamillen (Abb. S. 234), diesen gar nicht „vornehmen", diesen über die Achseln angesehenen Pflanzen unserer deutschen Heimat?



SALVIEN UND KAMILLEN IN BRAUNEM KORB ▪ AUS DER SCHULE FÜR BLUMENSCHMUCK, FRANZISKA BRUCK, BERLIN

Wie aber, das ist die Frage, ist solche Fähigkeit, solch allerzarteste Stimmungskunst lehr- und lernbar, wie kann man in einer Schule so etwas anderen beibringen, ohne daß es wesenloser Abklatsch würde.

Es ist wohl klar, daß in einer solchen Schule nicht nach einem bureaukratisch engen Lehrplan verfahren werden kann, daß es vor allem darauf ankommt, in den Mädchen, die sich hier einfinden, das Gefühl zu wecken und in der gleichen Weise selbständig zu machen. Das geschieht, indem vom ersten Tag an praktisch gearbeitet wird und indem eine Praxis gepflegt wird, die aufs sorgsamste bedacht ist, der Natur jeder einzelnen Pflanze aufs weiteste entgegenzukommen. Das klingt ein bißchen geheimnisvoll, ist es bei näherem Zusehen aber ganz und gar nicht. Der landesübliche Binder sieht, wenn er ein Bukett, einen Kranz oder sonst etwas zu machen hat, seine Aufgabe darin, Blüten und Zweige in eine vorgedachte Form hineinzupressen. Es braucht das nicht einmal eine der beliebten Atrappen zu sein. Ein Vergewaltigen der Pflanzen bedeutet es schon, wenn man Blüten, die einzeln für sich betrachtet und genossen werden wollen wie die Veilchen, Margueriten oder Kornblumen zu einer Masse zusammenbündelt, in der das einzelne Gewächs nicht mehr zur Geltung kommt; wenn man langstengeliges Gezweig, wie etwa den Flieder, des Stengels beraubt und womöglich dann auch noch mit kurzstieligen Gewächsen zusammentut; wenn man eine Pflanze, die in die Höhe strebt und die durch dieses Emporsprießen die charakteristische Form erhalten hat, in eine flache Schale legt oder gar aus einem „Arrangement" herabhängen läßt. Nicht als ob es vor allem darauf ankäme, Botanik zu studieren; aber die Erwägung dürfte wohl richtig sein, daß es nur für den möglich ist, aus einem Material die letzte Feinheit herauszuholen, der mit dessen Wesenseigentümlichkeiten aufs genaueste vertraut ist, der immer danach strebt, sie als Ausgangspunkt zu nehmen. Gegen die Maxime, daß man eine Blume, die man zu verarbeiten hat („verarbeiten", welch fürchterliches Wort für eine so zarte Sache!), vor allem wirklich kennen muß, wird sich wohl kaum etwas sagen lassen. Aber es wird dabei zu bedenken sein, daß es hier weniger auf das Abzählen von Staubfäden und derlei höchst bedeutsame Schulweisheiten ankommt, sondern daß der

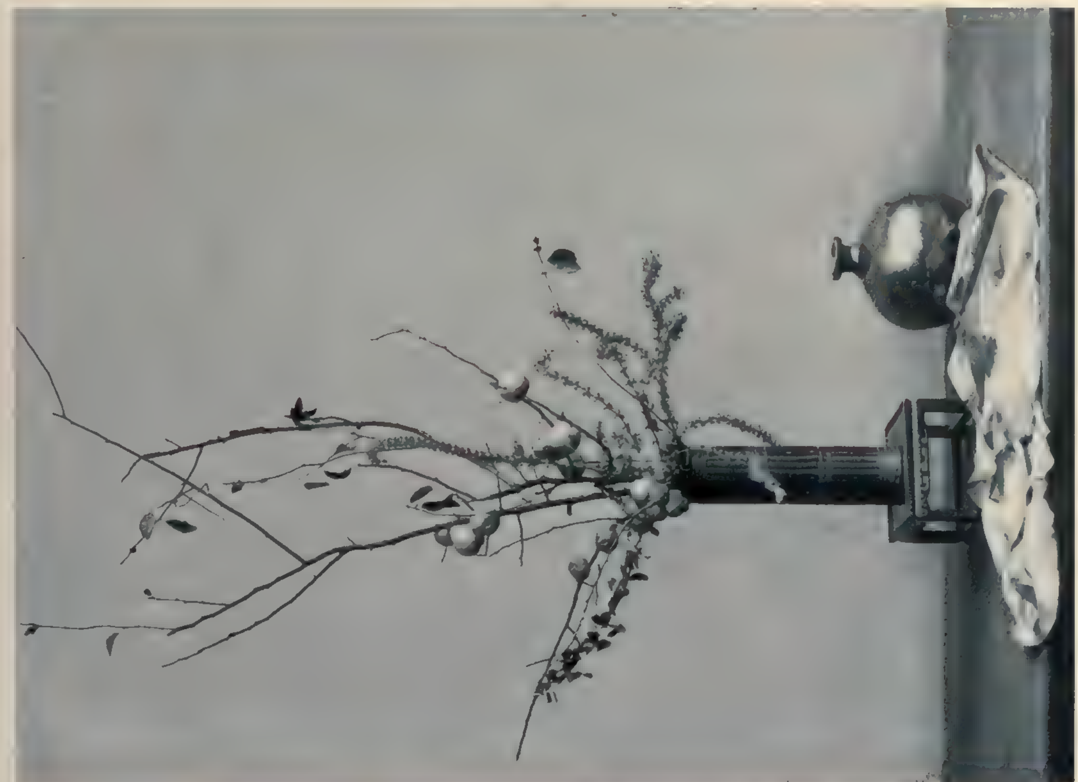


GIRLANDE AUS BUNTEN STROHBLUMEN; KORB MIT CHRYSANTHEMUM UND SCHALE MIT HELLEN FRÜCHTEN
AUS DER SCHULE FÜR BLUMENSCHMUCK, FRANZISKA BRUCK, BERLIN



AUS DER SCHULE FÜR BLUMENSCHMUCK, FRANZISKA BRUCK, BERLIN

Mensch, der mit einer Blume umgehen lernen soll, dahin kommt das, was der Gärtner ihm auf den Arbeitstisch liefert, sich als etwas lebendig Gewachsenes vorzustellen. Er muß in den Formen, die ihm die Natur darbietet, jenen Werdeprozeß wiederzuerkennen vermögen, durch den jedes Blatt und jede Blüte gerade so und nicht anders entstanden ist. Solche Wissenschaft wird es sein, durch die er, wenn er ein paar Blumen zusammentun soll, von selbst dahin gelangt, alle Unnatur zu hassen, in das Glas oder die Vase etwas natürlich Organisches zu stellen. Ich kann mir nicht vorstellen, daß die Franziska Bruck ihren Schülerinnen darüber gelehrte Vorträge hält; aber ich sehe sie vor mir, wie sie ein paar Blumen hernimmt, um daraus höchst Anmutiges zu formen, und dabei ihren jungen Damen erklärt, warum diese Pflanze so und jene anders behandelt werden müsse, warum, wenn das oder jenes noch hinzukäme, es greulich werden müsse, wie sie aus einer wahrlich glühenden Begeisterung heraus ihnen die Phantasie erregt, indem sie sie zur Natur



BEERENZWEIGE; KÖRBCHEN MIT ASTERN

AUS DER SCHULE FÜR BLUMENSCHMUCK, FRANZISKA BRUCK, BERLIN

QUITTENZWEIGE IN JAPANISCHEM KORB



SPÄTSOMMERBLUMEN: SKABIOSEN, DAHLIEN, MARGUERITEN U. A. IN SCHWARZEM KRUG
AUS DER SCHULE FÜR BLUMENSCHMUCK, FRANZISKA BRUCK, BERLIN

hinführt. Ich denke mir, daß das alles so nebenbei geschieht. Es soll irgend etwas gemacht werden, und bei der Arbeit taucht die Unzahl von Problemen auf, die instinktiv erfaßt werden wollen. So werden auch alle die Dinge, die in einer derartigen Schule beigebracht werden müssen, die technischen Vorkenntnisse, die manuelle Geschicklichkeit, Wirtschaftlichkeit, Kalkulation usw. bewältigt. Vom ersten Tag an wird von jeder Schülerin etwas Praktisches und zweifellos auch etwas Geschmackvolles verlangt. Die eigentliche Steigerung liegt darin, daß sie gegen Ende des Lehrganges in der Lage sind, auch die schwierigsten Aufgaben zu bewältigen, und daß sie vor allem jeder Möglichkeit selbständig gegenüberstehen. Darin beruht ja eben der Reiz der Blumenstücke, wie Franziska Bruck sie fertigt, daß ganz spontan aus einer Gelegenheit, einem Einfall, einer Stimmung heraus etwas Apartes entsteht, etwas, was in dieser Art noch nicht da war, etwas, was wieder ganz anders wird, wenn ihr ein paar andere Blumen gerade zur Hand liegen. Es käme also darauf an, Schülerinnen heranzubilden, die ebenso eigen wie ihre Lehrmeisterin wären, die in gewissem Sinne auch mit ihr nichts mehr gemein hätten.

Für die Frage, wie dieser Unterricht sich denn in der Wirklichkeit bewährt habe, ist die Zeit seit Bestehen der Schule selbstverständlich noch zu kurz. Zweifellos ist es wichtig, daß diejenigen, die das Blumenbinden als Erwerb betreiben und sich diesem eminent weiblichen Frauenberuf widmen wollen, sich in eine so kultivierte Atmosphäre begeben und unter der Anleitung einer so geschmackvollen Praktikerin ausgebildet werden. Viel Schönheit wird so, wenn das Publikum auch über den Kundenkreis der Franziska Bruck hinaus keinen banausischen Widerstand leistet, unter die Menschen kommen. Gleichzeitig aber haben sich in dieser Schule auch einige Damen der Gesellschaft eingefunden, die in dem Blumenbinden wiederum eine schöne Liebhaberei gefunden haben und die bei sich zu Hause, sei es, um eine Vase für den Frühstückstisch zu füllen oder eine festliche Tafeldekoration zu entfalten, diese fröhliche Wissenschaft zu betreiben gedenken. Die Freuden, die es für sie bei einer so noblen Betätigung zu erleben gibt, und die sie ihren Hausgenossen bereiten werden, sind wahrlich nicht gering. Dem Dilettantismus erschließt sich da wiederum ein Arbeitsfeld, das ihm eigentlich nie hätte verloren gehen dürfen. Auf diesem einen Gebiet wenigstens wird etwas zur Wirklichkeit, was das neue Kunstgewerbe in seiner großen Zeit ersehnte.

Derart sind die Hoffnungen, die auf diese Schule zu setzen sind. Ueber das Ziel, das einem bei solchen Betrachtungen immer vor Augen schwebt, unterrichten die beigefügten Abbildungen, die die Kunst der Franziska Bruck so schön und so vollendet zeigen, wie sie nun seit Jahren schon in Berlin zu genießen ist.

Man gerät, wenn man einmal von ihnen zu sprechen Gelegenheit hat, allzu leicht ins Schwärmen. Die Berechtigung dazu geben einem die barbarischen Mißhandlungen der Blumen, die heute fast überall noch die Regel sind, wo Blumen-„Arrangements“ gemacht werden. Für einen Liebhaber der Blumen, für einen Menschen, der der Ueberzeugung ist, daß der Schöpfer des Weltalls nicht der Nachhilfe eines armseligen Binderhirns bedarf, ist es zum Herzerweichen, und darum wird man in Superlativen reden müssen, bis die Rückkehr zu der von der Natur gebotenen Schönheit nicht mehr der Ausnahmefall ist.

PAUL WESTHEIM



STILLEBEN AUS DER SCHULE FÜR BLUMENSCHMUCK, FRANZISKA BRUCK, BERLIN



NEUERE TÖPFEREIEN VON MAX LÄUGER

Die Keramik Max Läugers weist drei zeitlich aufeinanderfolgende Stile auf. Seine ersten Töpfereien lehnen sich noch enger an die heimische Bauernkunst an: derbe Formen, die entweder die volkstümlichen Krug- und Kannenformen des Gebrauchsgeschirrs aufnehmen oder klassische Vasenformen umdeuten; satte Farben mit Hochglanzglasur. Das Ornament zeigt die Stilisierung heimischer Pflanzenmotive (Blumen, Blätter, Zweige usw.) im Sinn der japanischen Dekorationsweise.

Dann folgt ein großer Umschwung: die Farbe nimmt den gebrochenen Ton der Grèsfarben an; die Glasur wird matt. Das Ornament wird noch stärker stilisiert; es nähert sich dem abstrakten Ornament; die Anordnung wird streng architektonisch. In dieser Zeit treten auch die architektonisch empfun-

MAX LÄUGER-KARLSRUHE — TONVASEN UND SCHALEN

Ausführung: Tonwerke Kandern (Baden)

denen Gefäßformen auf: brunnenschalenartige Tafelaufsätze mit Füßen usw.

In neuerer Zeit ist nun Läuger wieder zu den frischeren Farben mit Hochglanz zurückgekehrt. Es ist ohne Zweifel der Farbenstil, der am meisten den Charakter der Majolika wahrt und die ihr eigentümlichen Reize in Farbe und Material am natürlichsten zum Ausdruck bringt: das Weiche, Satte, Fleischige des Tons und Materialcharakters. Gleichwohl unterscheiden sich diese neueren Arbeiten im Geschmack wesentlich von denen der Frühzeit. Das Derbe, Urwüchsige der früheren Farbenbuntheit hat sich zur höchsten Kultur des raffiniert Einfachen verfeinert. Bezeichnend ist das Zusammenstellen von Schwarz und Weiß, Weiß und Blau usw. Auch mit Dreifarbenklängen: Schwarz und Rot mit Weiß oder Schwarz und Blau mit Weiß erreicht er feine und neuartige Wirkungen. Ebenso hat sich das Prinzip der Verteilung gegen früher verändert. Das Ornament wird nicht mehr als Farbenfleck gegen den ungemusterten Grund gesetzt, sondern gleichmäßig über die ganze Fläche verteilt. Es überzieht die Gefäßwand wie ein farbiges Netzwerk oder ein Geflecht. Es ist gleichsam das Teppichprinzip, ins Keramische übersetzt. Für die künstlerische Wirkung der Farbe aber ist dieses Durcheinanderspielen von Grundfarbe und Ornamentfarbe von wesentlicher Bedeutung.

In den Formen ist er wieder zu seinen dickbauchigen, enghalsigen Vasen zurückgekehrt. Auch säulenförmige Vasen mit eleganteren Linien kommen vor, und die Gefäße, die auch als Tafelaufsätze und dergleichen gedacht sind, zeigen wieder die einfachen Teller- und Schüsselformen. Die etwas gesuchten architektonischen Formen hat er aufgegeben. Im übrigen liegt ja auch die Bedeutung der Läugerschen Kunsttöpferei durchaus nicht in der Form, sondern in der Farbe. Die Form ist bei ihm nur die Trägerin der Farbe; in dieser äußert sich das Persönliche seiner keramischen Kunst.

Dagegen hat er das Gebiet der praktischen Verwendung seiner Keramik für moderne Leuchtkörper zu erweitern versucht. Die Aufgabe des Leuchters liegt für sein Material ja ohne weiteres nahe. Er hat seine Vasenform aber auch als Sockel für elektrische Stehlampen verwendet. Farbig erreicht er damit aparte Wirkungen. Aber formal ist diese Aufgabe noch nicht ganz gelöst. Die Lampen erscheinen etwas plump und schwer; man sieht es ihnen an, daß dieser massive Unterbau für den Zweck — die Aufnahme des leichten, dünnen, technischen Apparats — konstruktiv nicht nötig ist.

K. WIDMER



MAX LÄUGER-KARLSRUHE: TONVASEN — AUSFÜHRUNG: TONWERKE KANDERN (BADEN)

NEUE GRABDENKMALE VON ERNST HAIGER

Ausgeführt im Auftrag der „Wiesbadener Gesellschaft für Grabmalkunst“

Gern entspreche ich dem Wunsche der Redaktion, den in diesem Hefte veröffentlichten Abbildungen von neuen Grabdenkmalen ERNST HAIGERS einige Begleitworte beizugeben. Wenn ich auch als Leiter der „Wiesbadener Gesellschaft für Grabmalkunst“ mir einige Reserve bei deren Beurteilung auflegen muß, so glaube ich doch kaum auf Widerspruch zu stoßen, wenn ich sage, daß die Haigersche Kunst schon allein durch ihre zierliche Anmut und heitere Grazie in besonderem Maße zum Schmuck unserer Friedhöfe sich eignet, deren düsterer Ernst durch solche Denkmale eine so wohltätige Milderung erfährt. Aber auch die reiche Erfindungsgabe, das feine Gefühl für Proportionen, die sich wiederum in der neuen Serie Haigerscher Arbeiten offenbaren, werden angesichts dieser Abbildungen kaum zu bestreiten sein. Ihre volle Wirkung erzielen die Denkmale Ernst Haigers freilich in den meisten Fällen nur bei der Ausführung in edlem Material. Gleich ihren antiken Vorbildern sind sie fast ausnahmslos in Marmor gedacht, in dem allein der reine und vornehme Fluß ihrer Linien sich ungestört zu entfalten vermag. Auch der geschliffene Granit ist ein dieser Kunst adäquates Material, im porigen Muschelkalk aber sind die Haigerschen Denkmale geradezu unmöglich. Glücklicherweise liefern uns die Tiroler Marmorbrüche bei Laas ein unvergleichliches Material, dessen sich die „Wiesbadener Gesellschaft für Grabmalkunst“ schon seit Beginn ihrer Tätigkeit ausschließlich für alle ihre Marmorausführungen bedient. Weit widerstandsfähiger, weil erheblich härter wie der von Carrara und von grobem kristallinischem Korn bekommt der Laaser Marmor nicht leicht jenes stumpfkreidige Aussehen, das als Folge leichter Verwitterung sich beim Carrarer meist schon nach dem ersten Winter einstellt. Dazu kommt eine leichte Aderung, die namentlich den sogenannten Laaser II auszeichnet, und die im Verein mit dem leicht gelblichen Ton mancher Brüche die Oberfläche angenehm belebt. Man erkennt diese feinen Adern auch auf unseren Abbildungen z. B. bei dem kleinen Kindergrabmal (Seite 245) und dem großen Familiengrabmal Lankhorst, dessen figürlicher Teil von Prof. LUDWIG HABICH-Stuttgart herrührt. Ueber dieses Denkmal seien einige prinzipielle Bemerkungen erlaubt. In der Art, wie hier unter Vermeidung aller schweren und drückenden Steinmassen, die durchbrochene pergolaartige Architektur sich mit der Plastik zu feierlichem Akkord vereinigt, kann meines Erachtens dies Denkmal als vorbildlich für die Ausschmückung größerer, frei im Friedhofsgelände liegender Grabstätten gelten. Ganz besonders da, wo reichere Mittel zur Verfügung stehen, sollte sich der Künstler zum Grundsatz machen durch Heranziehung der Plastik und Verwendung edlen Materials dem Denkmal die gewünschte Preislage zu geben, ohne seine Dimensionen ins Ungebührliche zu steigern. Ich darf hinzufügen, daß die „Wiesbadener Gesellschaft für Grabmalkunst“ es sich von Anfang an zum Prinzip gemacht hat, mit aller Energie für die hier gewahrten Grundsätze einzutreten. Leider steht sie in diesem Bestreben noch ziemlich isoliert da, und die meisten Architekten tragen anscheinend auch heute noch kein Bedenken, hochragende, massige, oft wie Wandgrabmale konstruierte Kulissen mitten in den Friedhof zu stellen.

Nicht selten wird durch ein einziges derartiges mit seinen Dimensionen aus dem Ganzen herausfallendes Denkmal die Harmonie eines



ERNST HAIGER URNEN-GRABSTEIN



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN ▫ FAMILIEN-GRABMAL AUS LAASER MARMOR ▫ GRABMALFIGUR VON LUDWIG HABICH-STUTTGART

Friedhofs zerstört um so mehr, wenn noch ein wandartiger Charakter des Denkmals hinzukommt. Das Schlimmste, was in dieser Art denkbar ist, kann man auf dem Friedhof in Weißensee bei Berlin sehen. Dort haben sämtliche in der ersten Reihe gelegenen Familiengräber wandartige, die Breite der ganzen Grabstätte ausfüllende Denkmale, die sich unmittelbar aneinanderschließen und das ganze dahinterliegende Gräberfeld wie mit einer Art Gefängnismauer umgeben. Ueberhaupt zeichnen sich die jüdischen Friedhöfe vielfach dadurch aus, daß sie wohl die meisten von Künstlerhand entworfenen Grabdenkmale besitzen, andrerseits aber deren Wirkung durch die denkbarste Rückständigkeit der Aufstellung vollständig zu nichte machen. Wo plastischer Schmuck wie auf diesen Friedhöfen nicht erlaubt ist oder nicht gewünscht wird, stellen die sarkophag- oder altarartigen Formen die weitaus brauchbarsten Denkmale für freiliegende Familiengrabstätten dar. Sie verbinden mit relativer Breite und beträchtlicher Masse geringe Höhenabmessungen und geben von allen Seiten gesehen ein gleich gutes Schaubild. Leider steht ihrer Aufstellung noch vielfach das Vorurteil des Publikums entgegen, das nicht weiß, daß man solche Denkmale durch Niederbringung zweier seitlicher Fundamentpfeiler aufstellen kann ohne eine Wegnahme bei nochmaliger Benutzung der Grabstätte nötig zu machen, und das in diesem Irrtum, so merkwürdig es klingt, noch öfters von Grabmalgeschäften unterstützt wird. Das altar- und sarkophagartige Denkmal kann auch zu sehr mäßigem Preise erstellt werden und eignet sich daher ebensogut da, wo nur relativ bescheidene Mittel zur Verfügung stehen, wie da, wo es auf den Preis nicht ankommt.

W. von Grolman

Die „Wiesbadener Gesellschaft für Grabmalkunst“ versendet gegen Uebermittlung von 20 Pf. in Marken an Interessenten das reich illustrierte Flugblatt „Winke für die Beschaffung eines Grabmals.“



ERNST HAIGER ▫ URNENGRAB AUS MUSCHELKALK

AUSSTELLUNGEN

MANNHEIM — Seitdem die Künstlerbund-Ausstellung die Räume der Kunsthalle verlassen hat, hat die interne Tätigkeit mit neuer Intensität eingesetzt. Das Vortragswesen des „Freien Bundes“ hat einen erstaunlichen Umfang angenommen, der es nötig machte, jeden der gehaltenen Vorträge — 40 an der Zahl — dreimal halten zu lassen für je 600 Zuhörer. Das Programm umfaßt systematische Einführungsvorträge, Einzeldarstellungen bedeutender Künstler und Themata von allgemeinem Interesse. Als Hauptsprecher der Akademie für Jedermann hat sich Dr. G. F. Hartlaub mit großem Erfolge eingeführt. Er wird im Laufe des Winters damit beginnen, kunstwissenschaftliche Uebungen für einen kleinen Kreis einzurichten. Die Reihe der didaktischen Ausstellungen wurde weitergeführt zuerst durch eine sehr übersichtlich geordnete und eindringlich gestaltete Ausstellung „Gut und Böse“, in der jeweils neben abschreckend schlechten Beispielen kunstgewerblicher Art, solche von zweckmäßiger und schöner Gestaltung gezeigt wurden; dann aber durch die soeben eröffnete Ausstellung „Moderner Keramik“. Diese Schau gibt einen Ueberblick über die Leistungen der verschiedenen Manufakturen von Karlsruhe, Gmunden Frohburg, Festersen, Naestved, Kopenhagen etc. Ein besonders schöner Raum ist den keramischen Arbeiten Bernhard Hötgers gewidmet, den „Licht- und Schattenseiten des Lebens“. Von Max Läuger sieht man eine gut gewählte Kollektion seiner neuesten Erzeugnisse. Von den Arbeiten der Karlsruher Manufaktur fallen die großen Gartenplastiken von Viegelmann, Billing und Naager auf. Als besonders wertvolle Abteilung sieht man die holländischen (Amstelhoek) und englischen (Ruskin und Doulton Pottery) Töpfereien an. Als nächste Ausstellung in größerem Stil ist eine Vorführung moderner Industriebauten geplant, die einen ziemlich umfassenden Ueberblick über die Leistungen der modernen Architektur in Handel und Industrie geben wird. W. F. Storck

*

LEIPZIG — Eine Ausstellung von Bernsteinschmuck und anderen Bernsteinarbeiten älterer u. neuerer Zeit wird vom Kunstgewerbe-Museum für Februar vorbereitet. Die Vorarbeiten lassen eine reiche Beteiligung von Museen, Privatsammlern und Kunstgewerbetreibenden erwarten. Der Hauptzweck der Ausstellung besteht in der Vorführung künstlerisch wertvoller moderner Arbeiten, die dieses Schmuckmittel wieder zu Ehren bringen.



KINDERGRABMAL AUS EUVILLE-KALKSTEIN



GRABMAL AUS LOBENHAUSENER MUSCHELKALK



GRABMAL AUS LAASER MARMOR

GRABMAL AUS EUVILLE-KALKSTEIN

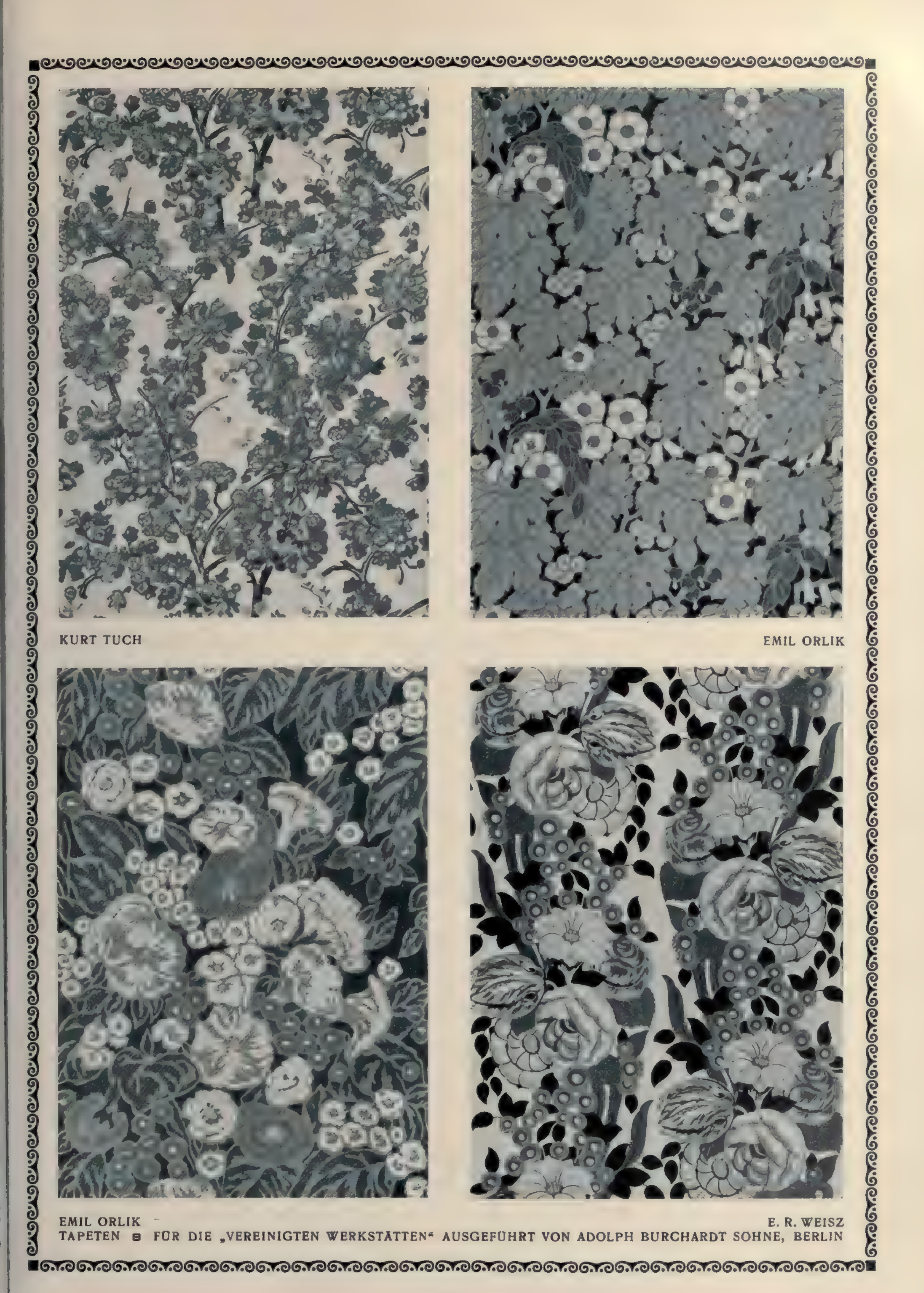
ENTWÜRFE: ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN ▫ VERTRIEB: WIESBADENER GESELLSCHAFT FÜR GRABMALKUNST



EMIL ORLIK — E. R. WEISZ — KURT TUCH — KURT TUCH
TAPETENSTREIFEN ▫ FÜR DIE „VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN“ AUSGEF. VON ADOLPH BURCHARDT SOHNE, BERLIN

NEUE TAPETENMUSTER

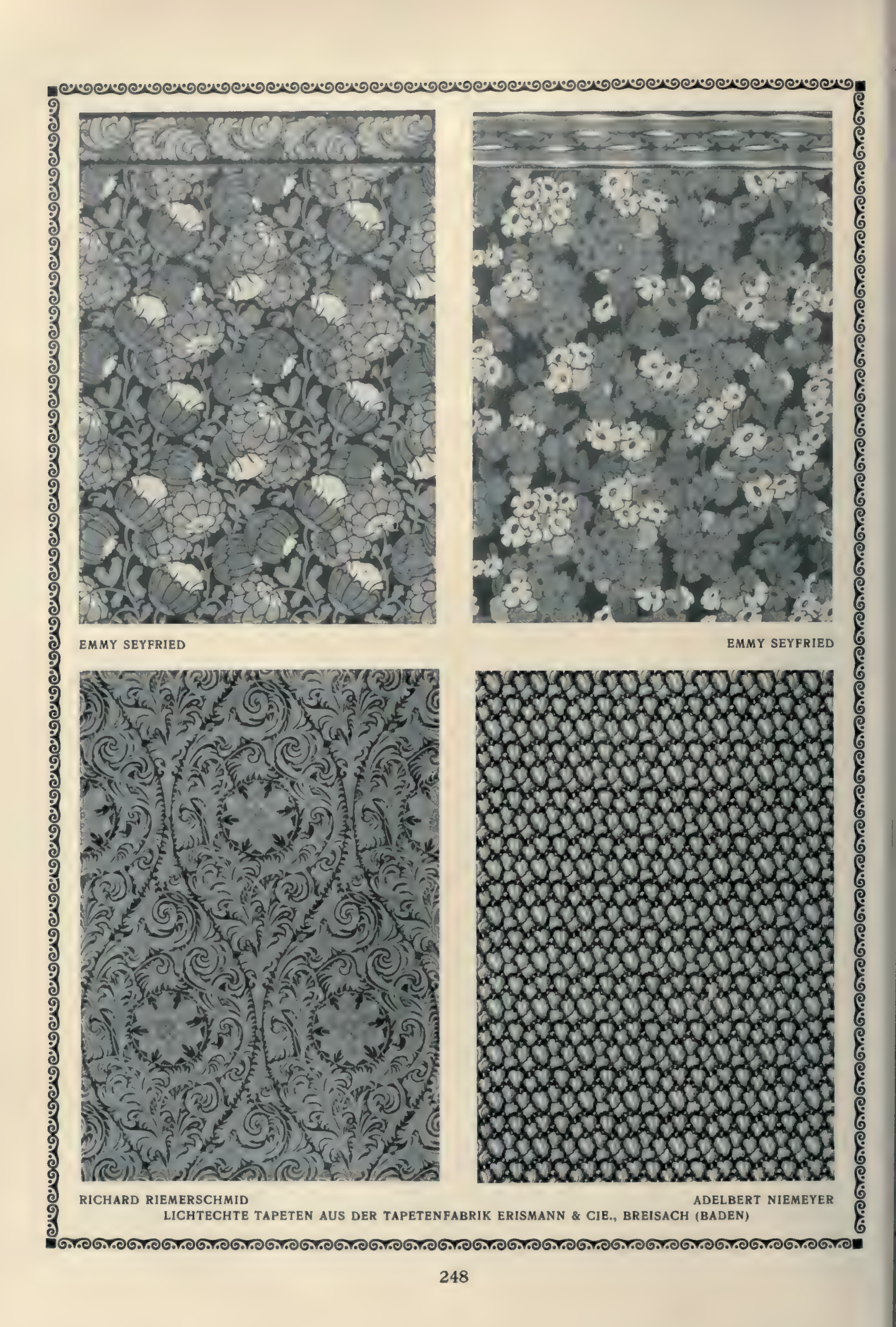
In der Berliner Kunstgewerbe-Bibliothek gab es kürzlich eine kleine Ausstellung von Künstlertapeten. Eine Kollektion neuer Muster, wie sie von Bruno Paul, Emil Orlik, E. R. Weiss, Kurt Tuch, Alexander von Salzmann, Ina von Kardorff u. a. für Adolph Burchardt Söhne entworfen waren. Wir reproduzieren einige dieser Entwürfe zusammen mit ein paar neuen Tapeten von Erismann & Co., um wieder mit ein paar Proben darzulegen, wie das neue Kunstgewerbe auch den Anforderungen der letzten Strömung nach einem großformatigen Blumendekor künstlerisch gerecht zu werden vermag. Der Musterzeichner, der haltlos und allzu oft auch gefühllos vor diese Aufgabe und vor den Reichtum, den eine frühere Zeit nach der Richtung hin entfaltet hat, gestellt ist, wird notwendigerweise zu einem nachahmenden Eklektiker, wenn ihm die Künstlerschaft nicht den Halt bietet, der allmählich auch im Ornamentalen zu einer Stilkonvention zu führen vermag. Offensichtlich ist es das Bestreben der Künstler, die Geste des geschmackvoll Delikaten hervorzukehren und auf alle Art zu verfeinern. Man spürt das Bemühen, jeden theoretischen Ballast — der manchmal auch ganz gute Dienste zu leisten vermag — völlig abzustreifen, muntere, heiter bewegte Flächenspiele aus einem gewählten Geschmacksempfinden heraus zu entfalten. Sie sind deshalb nicht wie etwa die Flächenstücke eines Morris Dokumente eines in seinen Zielen weitaus greifenden Artismus, sondern haben keinen andern Ehrgeiz als eine aparte Flächendekoration abzugeben, als den passenden Hintergrund zu bilden für zierlich nette Möbelchen. Sie sind daher zu verstehen als Widerpart gegen die neue Handwerkskunst, die jetzt von den upper ten mit einem nicht zu verkennenden Eifer begehrt wird, sind folgerichtige Ergänzungen zu dem, was augenblicklich in den Tischlerwerkstätten gemacht wird. Wenn man es recht bedenkt, kann aber solch Flächendekor, solch Tapetenmuster gar nichts anderes sein wollen. Es würde sonst ja, wenn es auf eigene Weise sich an das noch immer ungelöste Problem der modernen Flächendekoration heranwagen wollte, die Idee der einheitlichen Raumkunst sprengen. Darin, daß diese Tapetenmuster sich über alles bemühen mit dem augenblicklich „gängigen“ Mobiliar übereinzustimmen, ist ihr Wert zu suchen. P. W.



KURT TUCH — EMIL ORLIK

EMIL ORLIK — E. R. WEISZ

TAPETEN ▫ FÜR DIE „VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN“ AUSGEFÜHRT VON ADOLPH BURCHARDT SOHNE, BERLIN



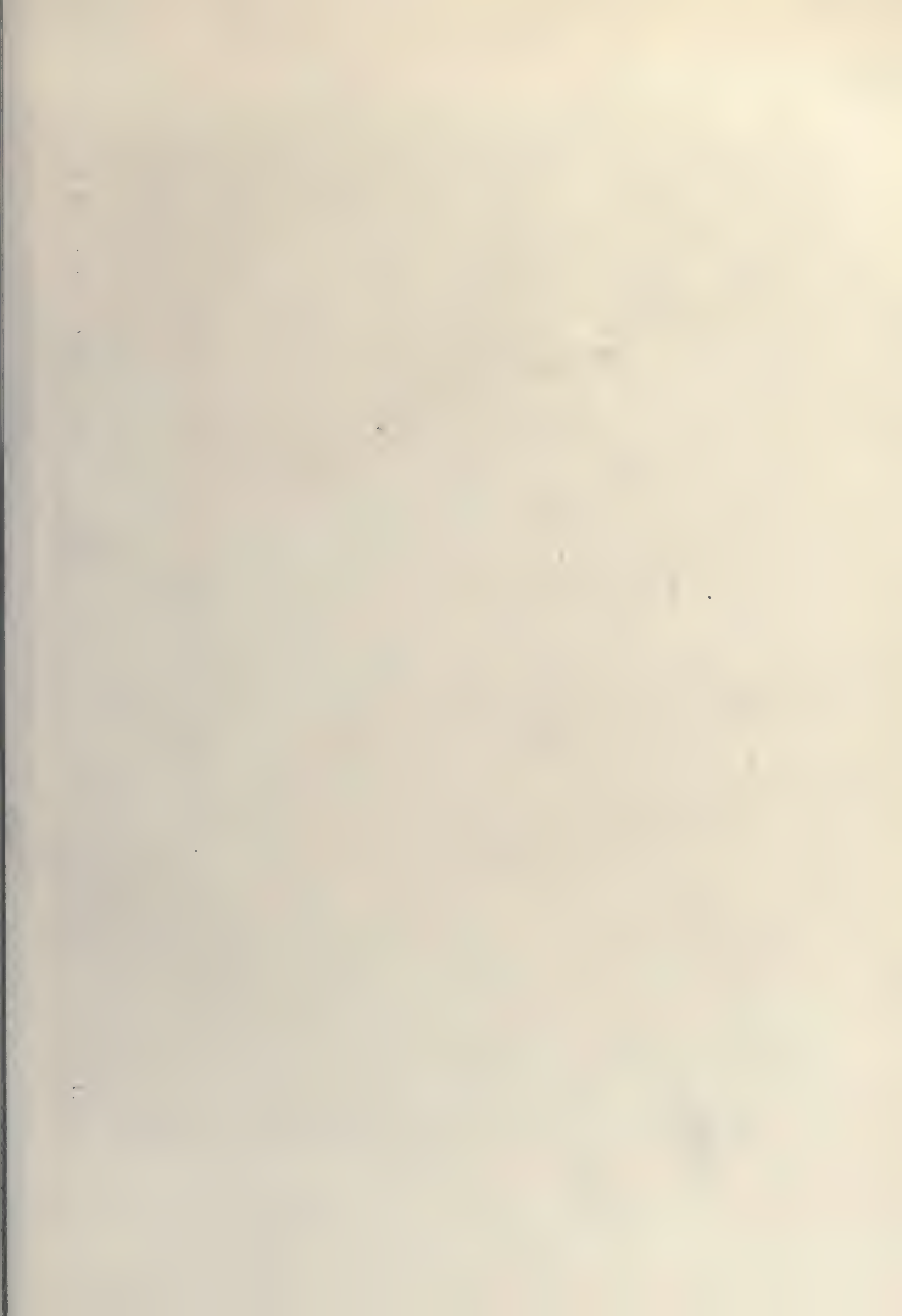
EMMY SEYFRIED

EMMY SEYFRIED

RICHARD RIEMERSCHMID

ADELBERT NIEMEYER

LICHTECHTE TAPETEN AUS DER TAPETENFABRIK ERISMANN & CIE., BREISACH (BADEN)





ARCH. FELIX KRÜGER-KÖLN

LANDHAUS DR. WILDEN IN HAUSET BEI AACHEN



ARCH. FELIX KRÜGER-KÖLN HAUS WILDEN: TEEHÄUSCHEN

WOHNHAUSBAUTEN VON FELIX KRÜGER-KÖLN

Die Kunst, wohnliche Wohnungen zu bauen, ist in Deutschland noch nicht sehr alt. Die pompösen Dekorationen der deutschen Renaissance und die unkünstlerischen Künsteleien des Jugendstils hatten unsere Innenraummeister vom Ziele abgedrängt. Erst im letzten Jahrzehnt ist man ruhiger und sachlicher geworden. Fern von aller Verstiegenheit will man aus dem Bedürfnis heraus einfach, zweckmäßig und materialecht schaffen. Statt einer malerischen Gruppierung der Räume sucht man strengere geometrische Gliederung. Die Schönheit wird nicht mehr in buntem und kostspieligem Aufputz gesucht, vielmehr soll der Architekt die notwendigen Räume mit Geschmack gut ordnen, in den Verhältnissen glücklich abstimmen und in den Farben richtig steigern. Darum wird der gute moderne Architekt nicht teuerer bauen, als irgendein Bauunternehmer. Was etwa an erhöhten Anschaffungskosten sich ergibt, wird auf die Dauer ausgeglichen durch geringere Unterhaltungs- und Erneuerungskosten infolge besserer Qualität des Materials. Voraussetzung ist freilich, daß der bauleitende Künstler mit peinlicher Sorgfalt die Durchbildung bis ins einzelne überwacht und überall die Wirtschaftlichkeit und die Schönheit gleichermaßen im Auge behält. Zu den Baukünstlern dieser Klasse gehört Felix Krüger.

Das Haus, das er für Rechtsanwalt Dr. Wilden in Hauset bei Aachen errichtet hat, liegt jenseits des Aachener Waldes, auf einem vorgelagerten Höhenzuge, mit dem Blick in die Eupener Ebene und darüber hinaus auf die Nordabhänge der Eifel. Hier hatte der Besitzer mit sicherem Griffe sich einen Platz an der Sonne gesichert und damit den Grund zu einer Waldkolonie gelegt, die sich, fern von Stadt und Dorf, in völliger Freiheit entwickeln wird. Es war zweifellos eine dankbare Aufgabe, die Vorzüge dieser Lage auszunutzen und hier ein geräumiges, wenn auch nur für den Sommeraufenthalt bestimmtes Gebäude zu schaffen. Das etwa sieben Morgen große Terrain zieht sich auf der Höhe des Rückens an der Landstraße hin und fällt von da allmählich zum Tale ab. Durch Anschüttungen ließ sich auf der Höhe eine langgestreckte Terrasse herstellen, an deren Westende das Herrenhaus steht. Es hätte nahe gelegen, die Fassade parallel der Hauseter Landstraße zu entwickeln. Aus klimatischen Gründen aber zog man es vor, sie nach Osten zu richten, damit die geschlossene Rückseite den herrschenden Weststürmen Trotz



ARCH. FELIX KRÜGER-KÖLN — HAUS WILDEN: EINFAHRT

LAGEPLAN DES LANDSITZES VON HERRN DR. WILDEN IN HAUSET b/AACHEN.

10 0 10 20 m

TEE-HAUS.

NORDEN

GARAGE u. PFÖRTNER.

WOHNHAUS.

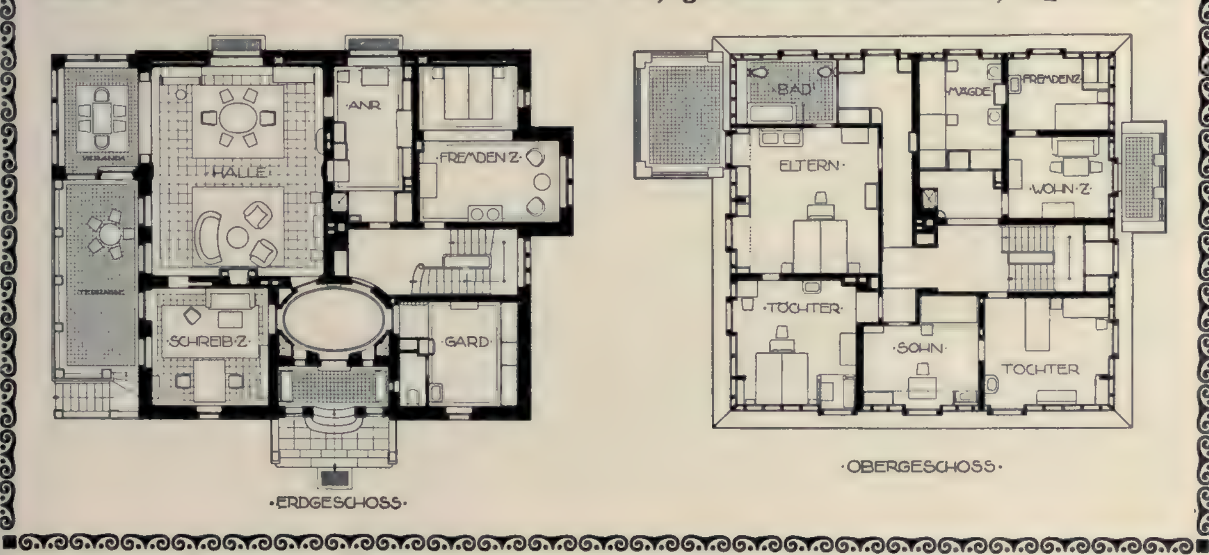
HAUSETER-LANDSTRASSE.

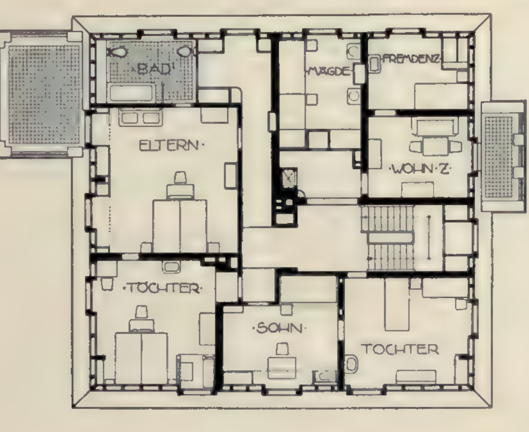


ARCH. FELIX KRÜGER-KÖLN HAUS WILDEN: GARAGE

bieten kann. Damit ergab sich vor dem Hause in seiner Hauptachse ein schöner langgestreckter Vorplatz, der in Zukunft wohl einmal als grüner Rasen ausgebildet werden muß. Das Pförtnerhaus rückte in die dem Haupthause entgegengesetzte Ecke des Grundstücks, unmittelbar an der Landstraße, von wo sich eine bequeme Einfahrt zur damit verbundenen Garage ergibt. An der südwestlichen Sonnenseite des Haupthauses breitet sich ein kleiner Terrassenblumengarten wie ein leuchtender Teppich vor dem Hause aus. Noch etwas tiefer steht ein Teehäuschen mit geschützter Veranda, an warmen Tagen ein von Winden gekühlter schattiger Aufenthalt mit köstlichem Fernblick.

Auf der Höhe thront das Wohnhaus, nach allen Seiten frei in die Landschaft ausschauend. Annähernd quadratisch in der Grundform, mit mächtigem, von der Schornsteingruppe bekrönten, gebrochenen Mansarddach, fügt es sich



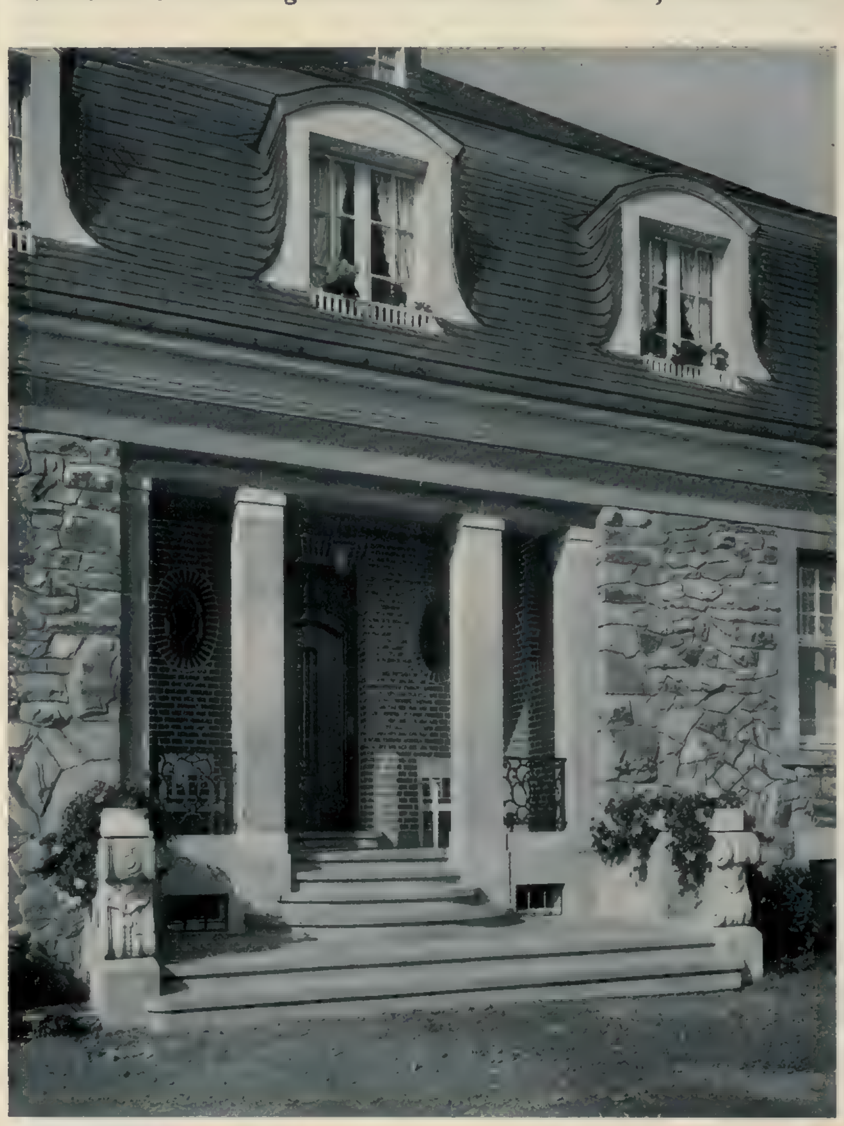


in seiner Geschlossenheit gut in das Terrain ein. Nach Norden hin ist durch einen Vorbau mit Veranda der schöne Blick auf den Aachener Wald gesichert. Nach Süden ist es reicher gegliedert, um Sonne und Aussicht auszunutzen. Die Hauptfassade ist ganz symmetrisch und in wohlabgewogenen Verhältnissen gehalten. Besonders günstig wirkt auch der feine Rhythmus in der Verteilung der Dachgeschoßfenster.

Für den Bau wurde möglichst das ortsübliche Material verwertet. Die aufgehenden Mauern sind in einem außerordentlich farbigen, am Orte selbst gebrochenen Kohlensandstein als unregelmäßig geschichtetes Bruchsteinmauerwerk aufgeführt. Für Türen- und Fensterrahmungen, Treppen und Balustraden wurde der in Aachen und Umgegend gebräuchliche Raerener Blaustein benutzt. Die Dachgesimse und die Fenstereinfassungen sind wie üblich in Holz gehalten; das Dach ist in Schiefer gedeckt.

Im Innern mußte von vorneherein die strenge Symmetrie des Grundrisses gemildert werden, um vor allem die Räume nach den Himmelsrichtungen zu gruppieren, Sonne und Wetter, Aussicht und Schutzlage genügend zu berücksichtigen. In dem nach Südwest stark abfallenden Untergeschoß ließen sich gute Wirtschaftsräume einbauen, die freien Austritt zur Gartenterrasse und somit viel Luft und Licht haben. So hat auch das Dienstpersonal an dem gesunden ländlichen Aufenthalt erwünschten Anteil. Der Zutritt zum Hauptgeschoß erfolgt von der Südostseite. Zwei Stufen, deren Wangen ein paar antike Aachener Konsolen bilden, führen zu einer offenen, wettergeschützten Vorhalle, die sich mit zwei Blausteinpfeilern zur Anfahrt öffnet. Gegen die mit holländischen roten Klinkern belegten Wände sticht der feine graublaue Ton dieser Pfeiler um so hübscher ab, als die Halle meist in weichem Halbschatten liegt, und die Farbe gedämpft wird. Von hier gelangt man in ein kleines ovales Vestibül, das als einzigen Schmuck eine ganz flache Relieffigur von Minnie Goossens erhielt.

Daneben führt die Tür zur Rechten in das Treppenhaus, die zur Linken in das außerordentlich geräumige Hauptzimmer des Erdgeschosses. Mit Recht haben die Erbauer von der Teilung in mehrere kleinere Räume abgesehen, vielmehr Wohnzimmer, Empfangszimmer, Speisezimmer und Glasveranda zu einer einzigen, großen, hellen und eindrucksvollen Halle oder Diele zusammengefaßt, die im Notfalle auch einmal, etwa bei einem verregneten Gartenfest die Gesamtheit der Gäste aufnehmen kann. Beim Eintritt haben wir den



ARCH. FELIX KRÜGER-KÖLN — HAUS WILDEN: VORHALLE



ARCH. FELIX KRÜGER-KÖLN — HAUS WILDEN: SÜDOSTSEITE

Kaminplatz vor uns mit wärmendem Feuer und bequemen Sesseln. An der Rückseite des Raumes sind Anrichte und Kredenzschränke eingebaut, davor der runde Eßtisch mit Stühlen, seitwärts der Anrichteraum und Speiseaufzug vom Kellergeschoß. Nach Süden hin ist eine geräumige, verglaste Veranda ausgebaut, die vom frühen Morgen bis zum späten Abend von der Sonne erreicht wird. Hier sind Fußboden und der untere Teil der Wand mit farbigen Glasfliesen verkleidet, die Fenster durch blumige Vorhänge vor allzuviel Sonne geschützt. Unmittelbar daran schließt sich eine langgestreckte, offene Veranda, die durch das Haus vor allen üblen Winden geschützt ist. Stets von der Sonne bestrahlt, bietet sie auch an kühleren Tagen einen idealen Aufenthalt.

Da die Wirtschaftsräume unmittelbar vom Garten aus zugänglich sind, und das Obergeschoß nur Schlaf- und Fremdenzimmer enthält, konnte die nach Norden hin gelegene Treppe einfach gehalten werden. Vom Treppenhaus führt ein Stichgang unmittelbar zum Badezimmer, das zugleich direkt vom Schlafzimmer der Eltern aus betreten werden kann. Neben dem Schlafzimmer der Eltern und wie dieses nach Südost blickend, liegen die der Töchter und des Sohnes, von diesen durch Treppenhaus und Gang getrennt Fremdenzimmer und Mägdezimmer. Letztere haben auch in dem sehr geräumigen Speicher über der Kehlbalkenlage noch Unterkunft. Für die liebevolle Art, mit der Krüger alle Räume durchbildet, sind gerade diese Mansardenzimmer charakteristisch. Auch für diese Räume waren Ausstattung und Einrichtung von vornherein in die Hände des Künstlers gelegt. So konnte er zahlreiche Wandschränke und Nischen vorsehen, die Fenster mit Rücksicht auf die Stellung der Betten anbringen, die Waschgelegenheiten gut anordnen, kurz, diese, sonst bei uns in Deutschland oft vernachlässigten Räume besonders hübsch und zugleich hygienisch einwandfrei ausbilden. Alles Mobiliar ist in möglichst einfachen Flächen und weiß lackiert gehalten, gut im Raume verteilt und seinen Größenverhältnissen angepaßt. Vorhänge und Tapeten aber wechseln nach Farbe und Muster von Raum zu Raum und nehmen doch auf die Durchblicke Rücksicht.

Im Erdgeschoß hat Krüger vor allem das große Wohnzimmer, die Halle, mit einer über ländliche Bedürfnisse hinausgehenden Eleganz ausstatten dürfen, da die Besitzer sich gerne mit guten Schöpfungen moderner Kunst umgeben und auch in diesem Sommerhaus sich nicht ganz von ihren Schätzen trennen mögen.

ARCH. FELIX KRÜGER-KOLN HAUS WILDEN: HALLE



ARCH. FELIX KRÜGER ▫ HAUS WILDEN: SCHREIBZIMMER; MOBEL NACH ENTWURF VON F.A.O. KRÜGER-BERLIN
Ausführung: Werkstätten für angewandte Kunst, G. m. b. H., Köln

ARCH. FELIX KRÜGER-KÖLN HAUS WILDEN: VERANDA

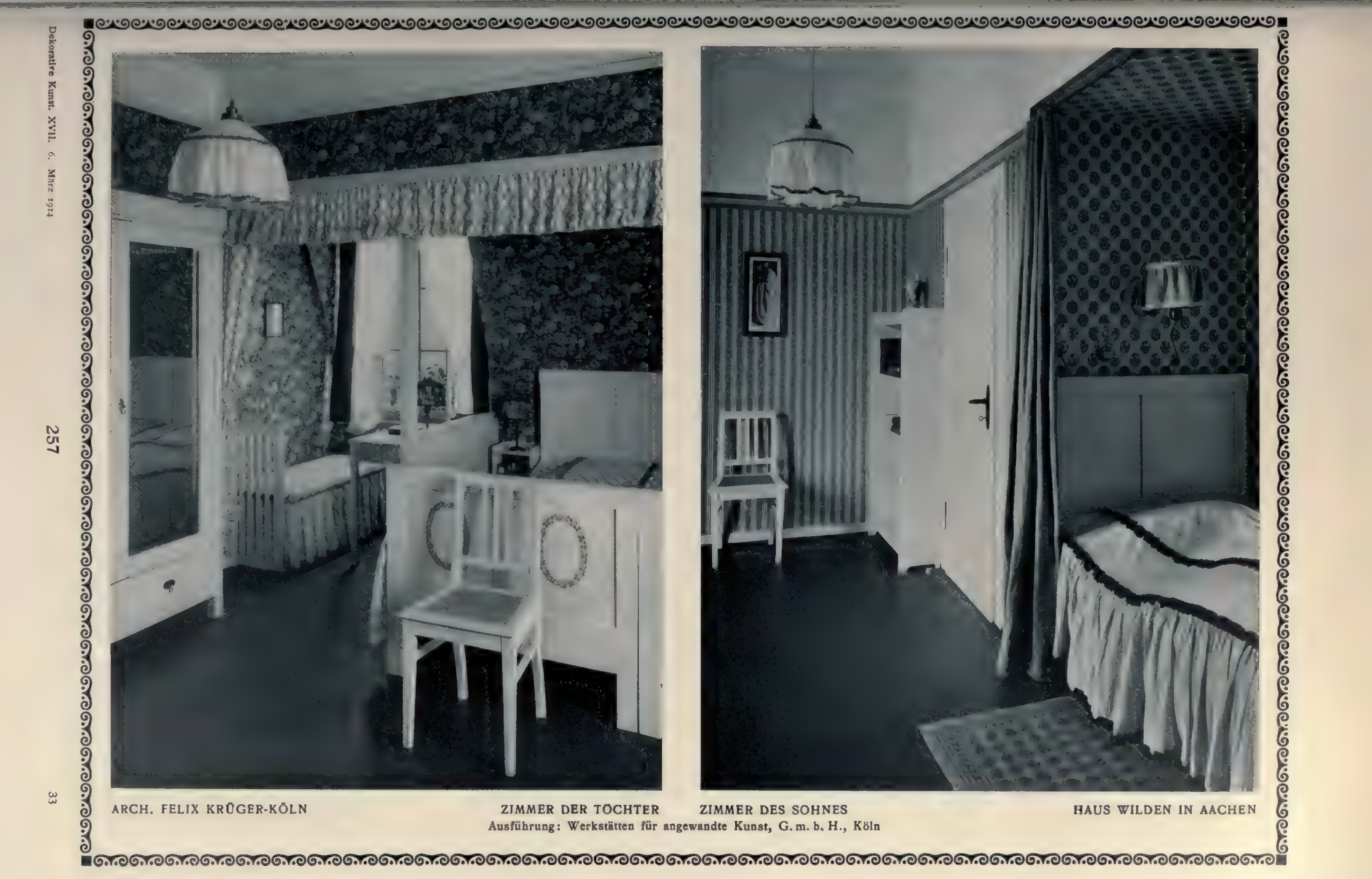


ARCH. FELIX KRÜGER ▫ HAUS WILDEN: SCHLAFZIMMER; MÖBEL NACH ENTWURF VON F. A. O. KRÜGER-BERLIN
Ausführung: Werkstätten für angewandte Kunst, G. m. b. H., Köln



ARCH. FELIX KRÜGER-KÖLN VESTIBÜL GARDEROBE HAUS WILDEN IN AACHEN

Ausführung: Werkstätten für angewandte Kunst, G. m. b. H., Köln



ARCH. FELIX KRÜGER-KÖLN — ZIMMER DER TÖCHTER — ZIMMER DES SOHNES — HAUS WILDEN IN AACHEN

Ausführung: Werkstätten für angewandte Kunst, G. m. b. H., Köln



ARCH. FELIX KRÜGER-KOLN HAUS PASS IN REMSCHEID

Das Wohnhaus des Fabrikanten WALTER PASS in der Brüderstraße zu Remscheid darf ein Muster kluger Grundrißgestaltung und guter Raumausnutzung genannt werden. Da das Terrain stark ansteigt, konnten die Wirtschaftsräume nach der Straßenseite hin, gut belichtet und bequem zugänglich, im Sockelgeschoß untergebracht werden. Das darüber liegende Hauptgeschoß enthält die Wohnräume. Es öffnet sich nach der Straße hin stattlich und repräsentativ mit einer dreiachsigen offenen Halle, während es nach der Rückseite behaglich unmittelbar zum Garten den Austritt gewährt. Das vollständig ausgebaute Dachgeschoß umfaßt die Schlafräume. Es wurde nach der Straßenseite hin wieder mit einer Veranda geöffnet, die von zwei giebelgekrönten Risaliten flankiert wird. Nach der Gartenseite hin ist dieses Geschoß als Dachgeschoß mit hohem Giebel und Dachgauben ausgebildet. So hat man von der Straßenseite her einen dreigeschossigen, stattlichen Bau vor sich, während die Rückseite als anmutiges, bürgerliches Gartenhaus mit Anklängen an Biedermeierstil erscheint. Das hohe, gebrochene Dach, der klassizierende Giebel, der im Halbrund vorspringende Gartensaal und die darüber liegende große Veranda erinnern an die behaglichen, etwas ländlichen Gebäude aus der guten alten bergischen Zeit.

Für die Grundrißanordnung ist wesentlich, daß in der Mittelachse des östlichen Anbaues ein stimmungsvolles Treppenvestibül dem eigentlichen Baukörper vorgelagert wurde. Daneben und von der Ostseite aus gesondert zugänglich, läuft die Wirtschaftsstiege bis zu den Dachräumen hinauf. Zu dem erwähnten Vestibül gelangt man unmittelbar von der Straße her durch einen kleinen, in Muschelkalk ausgeführten schützenden Vorbau. Das eigentliche Treppenhaus mit seiner hübsch geführten Stiege springt im Halbrund vor und ist durch die großen, weitherabreichenden hellen Fenster vorzüglich beleuchtet. Die Wände zeigen eine Stuckfeldereinteilung in zartgelber Tönung und Glasmosaik-Einlagen. Da diese Treppe hier vor den Wohnräumen endigt, so konnte der festliche Raum nach oben durch eine zierliche flache Decke abgeschlossen werden.

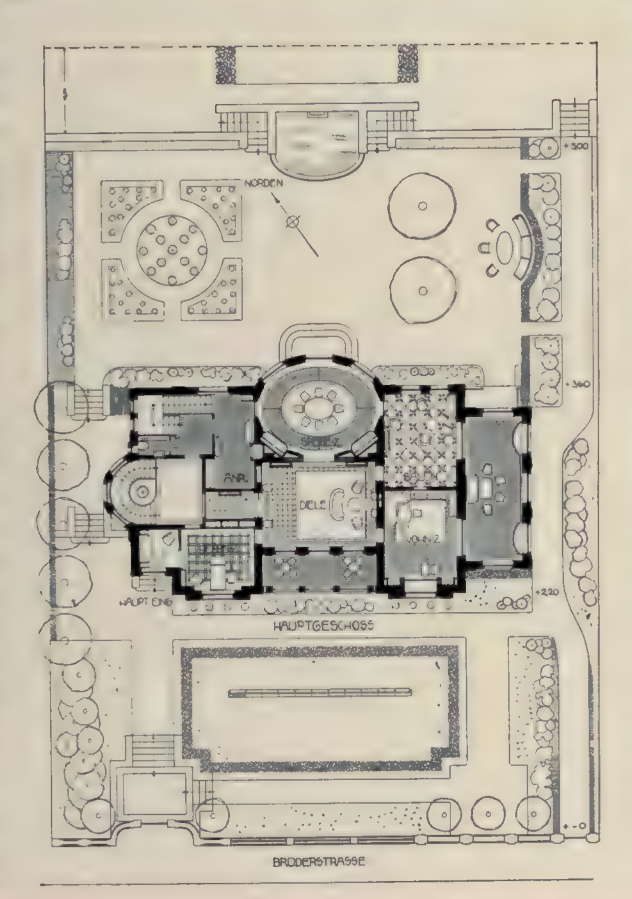
Von diesem oberen Vestibülraum gelangt man nach links durch eine Tür zur Wirtschaftstreppe mit anschließender Anrichte, geradeaus aber in die Haupträume des Hauses.



ARCH. FELIX KRÜGER-KÖLN HAUS PASS: GARTENSEITE

Etwas abgesondert, vom Vestibül direkt zugänglich, liegt das Herrenzimmer, das seinen Charakter durch in die Wände eingebaute Bibliothekschränke erhält. Auf verhältnismäßig engem Raume ergeben sich hier eine Reihe behaglicher Sonderplätze und Arbeitssitze, die das Zimmer besonders intim und wohnlich machen.

In der Hauptachse gelangt man in einen großen als Diele zu bezeichnenden Raum. Er ist bis fast zur Decke mit rötlichem Mahagoniholz vertäfelt und durch schwarze Leisten aufgeteilt, was dem Raume einen ungemein warmen, und doch vornehmen Charakter verleiht. Der eigentlichen Eingangstür gegenüber, in der langen Achse, steht ein schlichter Kamin aus dunkelgrünem Marmor, neben dem links und rechts symmetrisch die Zugänge zu Wohnzimmer und Salon angeordnet sind, beide von gleicher Größe, beide nach dem noch nicht ausgeführten Wintergarten mit breitem Fenster sich öffnend und unter sich durch eine Tür verbunden. Das Wohnzimmer ist noch mit einem tiefen, im Winter heizbaren Blumenfenster ausgestattet. Der danebenliegende Salon zeigt unaufdringlichen Luxus. In der Mitte der Langwand ist der Heizkörper, durch Holzumrahmung und Perlen-





ARCH. FELIX KRÜGER-KÖLN HAUS PASS: MITTELTEIL DER GARTENFRONT

gehänge etwas reicher ausgebildet. Die gegenüberliegende Seite öffnet sich mit einem breiten Fenster auf den zukünftigen Wintergarten. Die dunklen Palisandermöbel von R. A. SCHRÖDER haben leise Anklänge an Biedermeier und sind mit breitgestreiftem, gelbem Seidenstoff bespannt.

In der kurzen Achse öffnet sich die Diele zum Eßzimmer hin, das mit flachem, halbrundem



ARCH. FELIX KRÜGER-KÖLN HAUS PASS: VESTIBÜL

Brunnen und Wandsockel in Glasmosaik ausgeführt von der Glasmalerei C. Ule, G. m. b. H., in München



ARCH. FELIX KRÜGER-KÖLN HAUS PASS: HERRENZIMMER
Ausführung: Werkstätten für angewandte Kunst, G. m. b. H., Köln

Ausbau in den Garten vorspringt. Um der Symmetrie willen sind auch die Ecken der Eingangswand abgerundet und zugleich zum Einbau von Speiseaufzug und Heizung benutzt. Barock und Rokoko wußten sehr wohl, wie reizvoll für den Genuß der Tafelfreuden ein solcher Ovalraum ist, wo alle gleichsam einander näherrücken und zugleich durch die weiten Fenster mit ihrem Ausblick ins Grüne die Daseinsfreude erhöht wird. Dazu leuchten die durch Nischen und eingebaute Kredenzen gegliederten Wandflächen in weißem Stuck, die großen Fenster sind von leuchtend roten Stoffen umrahmt, ein roter Teppich, rot bespannte Lederstühle mit dunkelbraunen Holzrahmen, ein glitzernder Glaslüster steigern die Stimmung.



ARCH. FELIX KRÜGER-KÖLN HAUS PASS: DIELE

ARCH. FELIX KRÜGER-KÖLN HAUS PASS: SPEISEZIMMER

Ausführung: Werkstätten für angewandte Kunst, Köln ▫ Lose Möbel nach Entwurf von Bruno Paul-Berlin

So bietet der Grundriß zunächst eine zweckmäßige Anordnung der Räume. Herrenzimmer und Wohnzimmer liegen gesondert, das Eßzimmer wird durch zwei Gesellschaftsräume und die Anrichte umschlossen und mit Wintergarten und Salon unmittelbar verbunden. Dabei sind alle Zimmer streng auf zwei Hauptachsen gebracht und jedes Zimmer in sich ganz symmetrisch durchgebildet.

Auch im Obergeschoß ist die Verteilung der Räume auf das sorgfältigste überlegt. Das Schlafzimmer der Eltern bildet mit Ankleide- und Badezimmer eine Einheit. Jedes dieser Zimmer hat auch gesonderten Ausgang auf einen Stichkorridor, kann also auch von anderen Hausbewohnern betreten werden.

Auch bei der Gartengestaltung durfte der Architekt glücklicherweise mitwirken. Aus dem ovalen Speisezimmer tritt man zunächst auf eine Terrasse hinaus, die gegen den höher gelegenen Hauptgarten durch eine niedrige Brüstungsmauer abgeschlossen ist. In ihrer Mittelachse liegt ein elegantes Steinbassin, an dem seitwärts Treppen zum oberen Garten hinaufführen. In der vollen Breite des Hauses zieht dieser sich als eine von Rosen gesäumte rechteckige grüne Fläche in die Tiefe, in der man wieder eine kleinere Terrasse mit Turnplatz aufsteigen sieht. Blumenbeete und Nutzgarten sind seitwärts untergebracht. Der Garten ist bescheiden ausgestattet und ordnet sich durchaus dem Hause unter.

Offensichtlich strebte Krüger in diesen Bauten weniger nach dem Ruhme der Originalität und der Modernität à tout prix. Sie sollten ihm nicht als Tummelplatz künstlerischer Launen dienen. Er wollte in ihnen die schwierige und viel wichtigere Aufgabe lösen, den Wünschen des Bauherrn so weit wie irgend möglich gerecht zu werden, die verfügbaren Mittel auf keinen Fall zu überschreiten und doch eine architektonisch unantastbare Lösung zu geben. Er will nicht nur Künstler, er will vor allem auch Berater des Bauherrn sein. Krüger hat auch als Leiter der Kölner Werkstätten für angewandte Kunst vor allem die gute und zweckmäßige Ausstattung der Innenräume im Auge. Aber er bleibt nicht bei einem lockeren Zusammenreihen hübscher Innenräume stehen. Als Architekt hält er auf einen gutgeformten Grundriß, auf gute Fassadenbildung und Silhouettierung. Er richtet nicht nur ein, sondern er baut, vernünftigerweise von innen nach außen. In diesem Sinne dürften die beiden oben beschriebenen Häuser eine eingehende Würdigung verdienen. MAX SCHMID



ARCH. FELIX KRÜGER-KÖLN — HAUS PASS: GARDEROBE
Ausführung: Werkstätten für angewandte Kunst, G. m. b. H., Köln



HANS SCHMITHALS-MÜNCHEN HANDGEKNÜPFTER TEPPICH (1908)

ARBEITEN VON HANS SCHMITHALS

In einer aparten kleinen Ausstellung des „Verbandes für Raumkunst“ hat dieser Münchner Künstler, der bereits in der Ausstellung „München 1908“ glücklich hervortrat, neuerdings der Oeffentlichkeit Proben eines vielseitigen Wollens und einer originalen Begabung gewiesen. Die ganze Gruppe, deren weitere Arbeiten an dieser Stelle noch gezeigt werden sollen, möchte nicht eigentlich das, was man heute vielfach unter modernem Münchner Kunstgewerbe versteht: eine nette, marktgängige Ware, die eine gewisse Ermüdung der formalen Erfindungskraft durch geschmackvolle Einfälle von dekorativen Einzelheiten mehr oder minder glücklich verbirgt. Man möchte in jener Gruppe die freudige Reformbewegung der neunziger Jahre mit Hilfe der inzwischen gewonnenen besseren technischen Schulung fortführen. Man erstrebt das persönlich gestaltete Einzelstück für sehr differenzierte Kulturbedürfnisse.

Die kleine Ausstellung vom Herbst 1913 erhielt ihre räumliche Gesamtstimmung durch die großen Knüpfteppiche von Schmithals, von denen wir heute eine Anzahl im Bilde zeigen. Die vornehme Pracht ihrer gedämpften Farben, ihre eigentümliche und reiche Ornamentik wirken vortrefflich. Sie weichen dabei beträchtlich ab von dem, was uns im Lauf der letzten Jahre an deutschen Teppichen gezeigt wurde. Gibt es denn überhaupt so etwas wie einen „deutschen Teppich“?

In der Vergangenheit kaum. Die Geschichte meldet von der Einfuhr orientalischer Teppiche über die alten Handelsplätze des Mittelalters. Venedig vor allem schmückt sich verschwenderisch auch mit diesen Gaben des Morgenlandes. In Brüssel gedeiht um 1500 eine bodenständige Teppichweberei, die dann später von Ludwig XIV. nach Paris gezogen wird. Von hier aus erobert sich der französische Wandteppich die vornehme Welt Europas. In Holland entwickelt sich gleichzeitig mit der Blüte der Malerei ein ausgebildeter Sinn für die delikaten Farbenwirkungen des Teppichs, entsteht gleichfalls eine blühende Manufaktur. Ja, man hat gesagt, daß diese Teppichliebhaberei hier wie in Venedig eine Kultur des Auges nach sich gezogen habe, die für das Gedeihen der Malerei teils von guten, teils aber auch von schlechten Folgen gewesen sei.

Und Deutschland? Es handelte, solange es Geld hatte, schöne Stücke ein aus Morgen- und Abendland, aber eine eigene Manufaktur, abgesehen von der bescheidenen Handarbeit fürs Haus, entwickelte sich in der älteren Zeit nur sehr spärlich. Erst im letzten Jahrhundert bekamen wir eine Teppich-Industrie, die bis



HANS SCHMITHALS-MÜNCHEN ▫ ▫ SEKRETÄR UND GLASSCHRANK AUS DEM HERRENZIMMER AUF SEITE 267

in die jüngste Vergangenheit, ja eigentlich bis in die Gegenwart hinein, entweder direkte oder indirekte Anleihen beim Orient gemacht hat; beim Orient, dessen klimatische Voraussetzungen für die stilistisch höchst vollendete und unübertreffliche Entwicklung seiner Teppichweberei eigentlich gar nicht so ins Gewicht fallen wie die unsrigen.

Dann hat uns das neue Kunstgewerbe auch den neuen deutschen Teppich gebracht. Er war nicht bunt wie die Perser und Türken, sondern mehr auf große eintönige Flächenwirkung hin stilisiert, mit ornamental ausgebildetem Mittelfeld und entsprechender Randdekoration, mit geometrischen Feldern oder mit üppigen Blumenranken wie zur seligen Biedermeierzeit. Manche dieser Teppiche hatten etwas Gewalthaberisches an sich durch die gestrenge Flächenteilung, manche wirkten so ehrfurchtgebietend künstlerisch, daß der profane Fuß sich scheute, sie zu betreten. Sobald man aber den Teppich im Raume als ein Ding für sich empfindet, stimmt entweder der Raum oder der Teppich nicht.

Die Ausstellung, die vor einigen Jahren den deutschen Teppich in Berlin in allen seinen Arten zeigte, wurde für Schmithals der Anlaß zur eingehenden Beschäftigung mit den Möglichkeiten seiner Gestaltung. In verhältnismäßig kurzer Zeit und durch bereitwillige Versuche der Smyrna-Teppichfabriken in Cottbus unterstützt, gelang es ihm, zu den schönen und vornehmen Resultaten zu gelangen, wie sie die Abbildungen zeigen, wobei freilich das Fehlen der Farbe durch keinerlei Beschreibung ersetzt werden kann. Denn von der Farbe als dem eigentlichen Lebenselement dieser Gewebekunst geht Schmithals aus. Er legt jedem Entwurf eine bestimmende Farbe zugrunde, unterstützt und kontrastiert sie durch zahlreiche Komplementärfarben und entwickelt gleichzeitig aus diesem farbigen Kontrastspiel das Ornament. Das ist das Wesentliche an diesen Teppichen: das farbengeborene Ornament, im Gegensatze zu jenen Entwürfen, bei denen das Ornament dem Teppich sozusagen aufgesetzt erscheint.

Ein zweites Merkmal ist die Abwesenheit jedes naturalistischen Anklanges an bestimmte Tier- oder Pflanzenformen. Man schreitet nicht über Blüten und Blätter, üppige Blumenranken und Sträuße oder gar singende Vögel dahin, sondern in ganz freien phantastischen Formen finden sich Linien und Flächen zu rhythmischen Wirkungen zusammen, ist die Gesamtfläche des Teppichs symmetrisch gegliedert, ist sie ein einziges großes, organisch abgestuftes Ornament geworden, in dem jede

HANS SCHMITHALS-MÜNCHEN ▫ HERRENZIMMER; KAUKASISCHES NUSZBAUMHOLZ MIT BEZÜGEN AUS ROTBRAUNEM SAFFIANLEDER
Ausführung der Möbel: Wilhelm Frick, Pappenheim; der Teppiche: Vereinigte Smyrna-Teppich-Fabriken A.-G., Cottbus



HANS SCHMITHALS-MÜNCHEN TEIL EINES HANDGEKNÜPFTEN TEPPICHS
Ausführung: Vereinigte Smyrna-Teppich-Fabriken A.-G., Cottbus

Einzelheit nebensächlich und doch keine einzige entbehrlich scheint. Ein vollendeter Farbensinn beherrscht jede Komposition. Man kann da und dort, wenn man will, Anklänge an orientalische Motive feststellen, so z. B. bei dem großen Teppich auf Seite 271 die Bandumrahmungen; oder man denkt an gewisse skandinavische Gewebe bei dem kleinen Teppich auf Seite 265. Steht man vor dem Original, so tritt dergleichen als ganz unwesentlich hinter dem überraschend neuen farbigen Gesamteindruck zurück.

Schmithals geht auch in seinen Möbelentwürfen die Wege eines eigenen geläuterten Geschmackes. Er vermeidet in seinem Herrenzimmer jede kokette Spielerei, stellt die Stücke in schweren soliden Formen, mit sparsamer Schnitzarbeit und kräftig ausladenden Beschlägen hin. Dabei fehlt es etwa dem Schreibtisch oder dem Bücherschrank keineswegs an Eleganz, der Mittelteil des letzteren weist sehr reizvolle Intarsien aus Zinn mit Edelhölzern auf; anstatt des stereotypen Klubsessels sieht man einen tiefen Lederstuhl, der die Schönheit des dunklen kaukasischen Nußbaumes zeigen will und dadurch an Behaglichkeit sicher nichts eingebüßt hat. Auch sonst merkt man das Bestreben, das Holz in seiner ruhigen Schönheit zu zeigen, dunkle Holzflächen durch reiche Beschläge (Messing mit Altnickel) zu beleben und zu steigern. Die Ausführung dieser Möbel durch die Firma Frick in Pappenheim ist ganz vorzüglich. E. K.

*

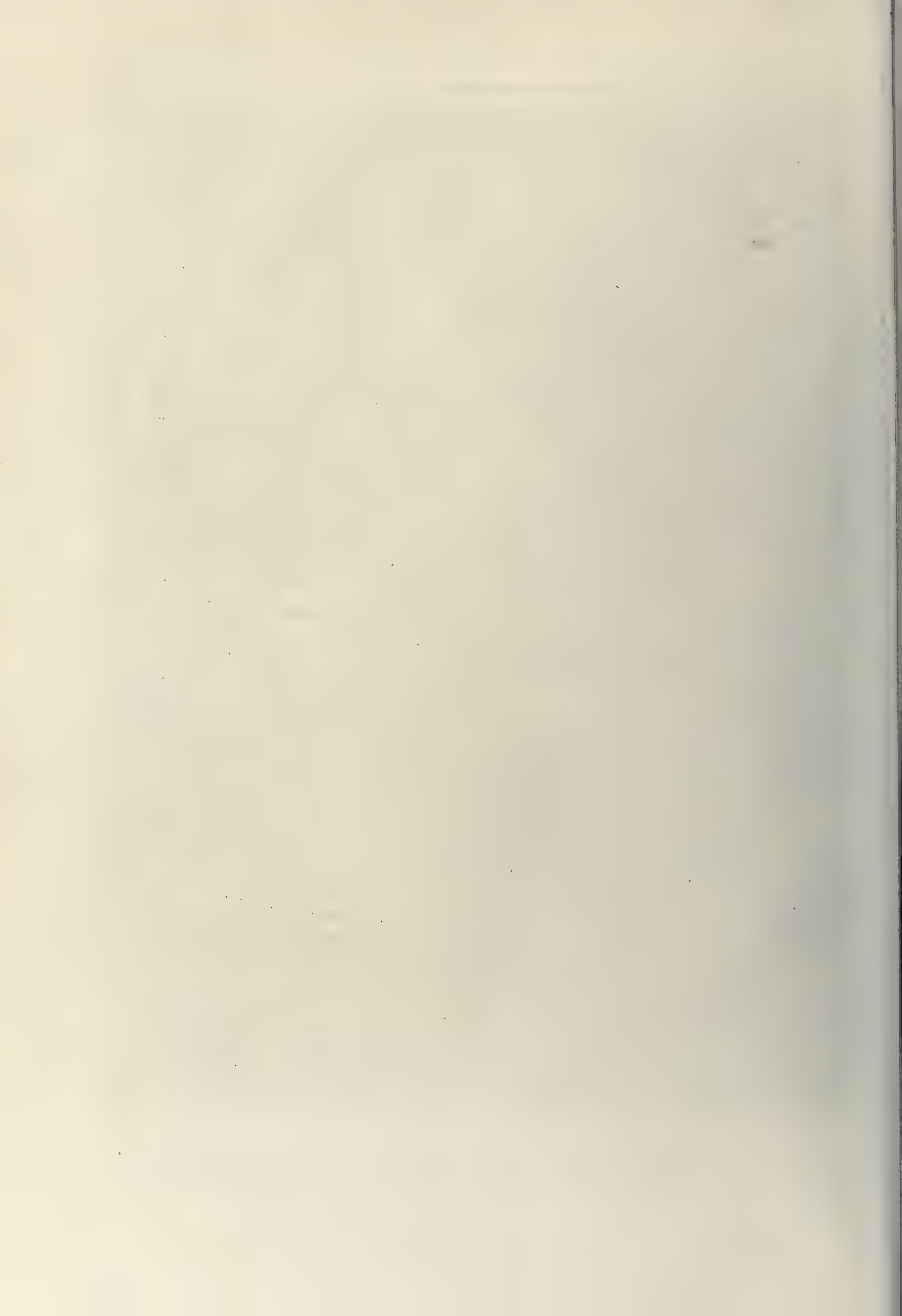
Zwei Ursachen sind in der Regel für die Zurücksetzung einzelner Materialgruppen verantwortlich zu machen: Entweder ist es der Dilettantismus, der sich eines Materials bemächtigt und es zu Tode hetzt, oder es ist eine eingerissene Surrogatwirtschaft, die ein ganzes Gebiet auf lange hinaus diskreditieren kann. In beiden Fällen handelt es sich somit um eine Hypertrophie, eine Ueberfütterung, eine Uebersättigung, worauf eine Brachzeit als unbedingt nötige Reaktion folgen muß. GUSTAV E. PAZAUREK

Aus: „Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe."



HANS SCHMITHALS-MÜNCHEN HANDGEKNÜPFTER TEPPICH

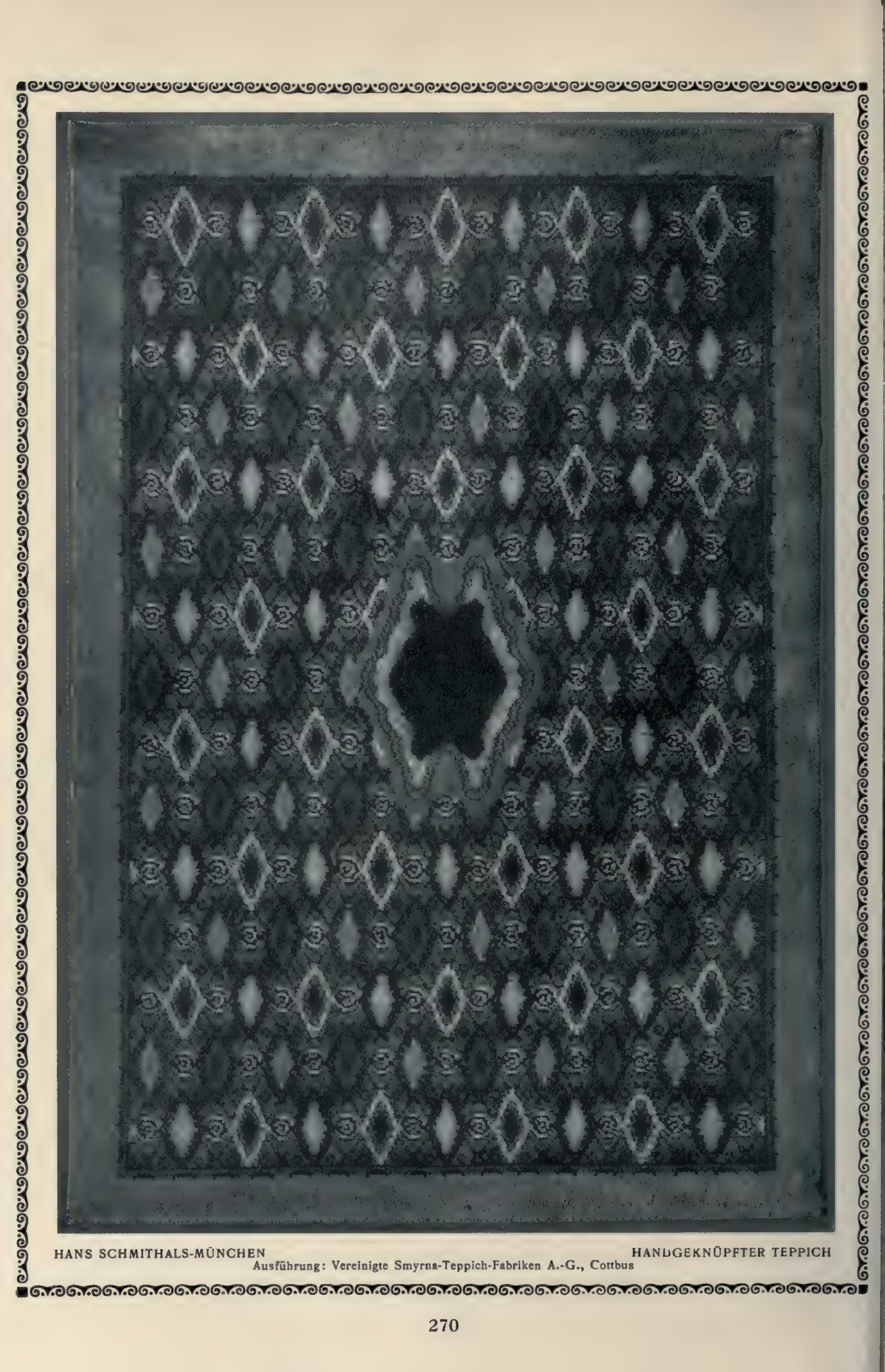
Ausführung: Vereinigte Smyrna-Teppich-Fabriken A.-G., Cottbus





HANS SCHMITHALS-MÜNCHEN GROSZER HANDGEKNÜPFTER TEPPICH

Ausführung: Vereinigte Smyrna-Teppich-Fabriken A.-G., Cottbus



HANS SCHMITHALS-MÜNCHEN HANDGEKNÜPFTER TEPPICH
Ausführung: Vereinigte Smyrna-Teppich-Fabriken A.-G., Cottbus



HANS SCHMITHALS-MÜNCHEN HANDGEKNÜPFTER TEPPICH
Ausführung: Vereinigte Smyrna-Teppich-Fabriken A.-G., Cottbus



HANS SCHMITHALS-MÜNCHEN HANDGEKNÜPFTER TEPPICH

Ausführung: Vereinigte Smyrna-Teppich-Fabriken A.-G., Cottbus



F. EISENHOFER-MÜNCHEN SCHNECKEN (FAJENCE CRAQUELÉ)
Ausführung: Keramische Werkstätte von Debschitz, München

KERAMISCHE WERKSTÄTTE VON DEBSCHITZ

Aus der Debschitz-Schule in München ist eine keramische Werkstätte erwachsen, die durch die starke Nachfrage, welche die hier von Debschitz-Schülern gefertigten Erzeugnisse hervorgerufen haben, sich zu einem selbständigen Fabrikationsunternehmen entwickeln mußte. Nach einem Ueberblick über die Leistungen dieser Lehranstalt, wie er im November-Heft dieser Zeitschrift versucht war, reizt es, dieses Institut zu betrachten, das den doppelten Charakter einer Schul-Lehrwerkstätte und eines selbstverständlich auf Absatzmöglichkeiten bedachten Fabrikationsunternehmens trägt.

Nachdem an der Debschitz-Schule aus pädagogischen Gründen, die hier nicht noch einmal erörtert zu werden brauchen, im Herbst 1902 eine Metallwerkstätte, im Jahre 1906 eine Werkstätte für Handtextiltechniken eingerichtet waren, stellte sich im Jahre 1907 die Notwendigkeit heraus, der Schule auch eine Werkstätte für Keramik anzugliedern. Eine Notwendigkeit, die ohne weiteres verständlich scheint, wenn man sich aus den technischen Bedingungen heraus das Schaffen des Keramikers vorzustellen versucht. Er ist noch weniger als andere Gewerbler am Zeichenbrett und im theoretischen Unterricht allein denkbar. Ihm mag da vieles mit auf den Weg gegeben werden, aber das Wesentliche kann er nur erlangen, wenn er die Erden, die ihm zur Verfügung stehen, selbst mischt, wenn er aus ihnen Geräte und Figuren aufformt, sie bemalt oder mit Glasuren übergießt, das alles dem Feuer aussetzt und dabei alle die Veränderungsprozesse kennen lernt, denen Form, Farbe und Glasuren beim Brand ausgesetzt sind. Jene pseudo-künstlerische Sippschaft, die in den Ateliers der Manufakturen und keramischen Fabriken nicht allzuselten auch heute noch herumsitzt und schöne Bildchen: Landschaften, Szenen à la Watteau, Malereien nach Rembrandt, Allegorien wie den Schmied von Kochel und derartiges aufs Papier bringt, damit technisch geschulte Hilfskräfte diese „künstlerischen“ Entwürfe zum Entsetzen aller geschmackvollen Menschen auf das Porzellan oder das Steingut übertragen, ist vieux jeu. Wir sind der Ueberzeugung, daß diese Nur-Maler, diese Vorlagen-Maschinen, in welchem Gewerbe es auch sei, ein Uebel sind, das durch eine vernünftigere Ausbildung des Nachwuchses ausgerottet werden muß und dank der höheren Wertschätzung des Technischen und Handwerklichen in Bälde auch ausgerottet sein dürfte. Wir können uns innerhalb eines Gebietes wie der Keramik keine künstlerische Wirksamkeit vorstellen, die nicht herausgewachsen wäre aus der genauesten Kenntnis der technischen Prozesse, aus den Erfahrungen, die durch ein praktisches Arbeiten gesammelt worden sind. Soll also in einer Schule ein Nachwuchs für das weite Gebiet der keramischen Produktion herangebildet werden, so



MAJOLIKA-ARBEITEN NACH ENTWÜRFEN VON H. STOLL, F. EISENHOFER, W. LEVIN UND E. KYANDER-ELENIUS AUSGEFÜHRT IN DER KERAMISCHEN WERKSTÄTTE VON DEBSCHITZ, MÜNCHEN

ergibt sich wie hier bei Debschitz von selbst die Notwendigkeit der Einrichtung einer Lehrwerkstätte, in der dem Schüler die Möglichkeit geboten ist, seine Arbeit vom ersten Stadium der Entstehung bis zum fertigen Brand zu bringen.

Der Vertrieb solcher Schulwerkstätten-Produkte am offenen Markt wird bekanntlich von Industriellen und Handwerkern mit einem Eifer, der sicherlich vorteilhafter der Verbesserung der eigenen Betriebe zukäme, bekämpft und ist den staatlichen Lehranstalten denn auch zur Genüge erschwert, wenn nicht ganz unmöglich gemacht. Daß eine Schule ihren Zöglingen weit mehr zu bieten hat, sie, was doch auch im Interesse eines auf gute Ausbildung bedachten Handwerks liegt, weiter bringen kann, wenn sie durch das Abstoßen solcher Arbeiten weitere Mittel für die Fortbildung ihrer Schüler zu beschaffen vermag, wird von dieser Opposition à tout prix nicht bedacht. Ganz zu schweigen davon, daß die Kenntnis der praktischen Marktverhältnisse den Schüler notwendigerweise zu einem geeigneteren Gehilfen des Praktikers machen muß. Die Debschitz-Schule brauchte sich, da sie ja eine private Unternehmung war, derlei Beschränkungen nicht aufzuerlegen. Sie konnte eine Werkstatt angliedern, konnte in dieser Werkstatt ihren Schülern ein praktisches Arbeiten ermöglichen und konnte durch den Verkauf der absatzfähigen Stücke den Schüler auch über die Marktfähigkeit seiner Arbeiten unterrichten. Mehr noch, viele die längst der Schule entwachsen und schon in irgend einer Praxis gelandet waren, wie etwa der hier besonders zu nennende FRITZ SCHMOLL VON EISENWERTH oder Frau VON RUCKTESCHELL, hatten hier eine künstlerisch geleitete Werkstätte, die ihre Arbeiten ihren Intentionen entsprechend herausbringen konnte.

Es ist festzustellen, daß dieser Werkstätte ein außerordentlicher materieller Erfolg beschieden war. Die Arbeiten — und das dürfte gleichzeitig auch als Kriterium dieses Unterrichts anzusehen sein — fanden so beifällige Aufnahme, daß die Schulwerkstätte sich in kurzer Zeit zu einem regelrechten Fabrikationsbetrieb auswuchs. Das verlangte nach einer neuen, einer geschäftlich freieren Organisation, die geschaffen wurde, indem die Werkstätte von der Schule losgelöst und als selbständiges Unternehmen eingerichtet wurde. Sie diente und dient selbstverständlich den Lehrabsichten Wilhelm von Debschitz' weiter. Seine Schüler eignen sich in ihr die notwendige Praxis an. Sie führt in der Hauptsache Arbeiten von Schülern und ehemaligen Schülern der Debschitzschen Anstalt aus. Aber sie steht, nachdem sie so neu organisiert worden ist, so



MAJOLIKA-ARBEITEN NACH ENTWÜRFEN VON F. J. KOPECKY (1. 2. 4), W. LEVIN (3) UND E. RASMUSSEN-BONNÉ (5) AUSGEFÜHRT IN DER KERAMISCHEN WERKSTÄTTE VON DEBSCHITZ, MÜNCHEN



FEINSTEINZEUG NACH ENTWÜRFEN VON E. KYANDER-ELENIUS, C. v. RUCKTESCHELL-TRUEB, E. WAGNER UND E. BUTTERS-KRIEGER, AUSGEF. V. D. KERAMISCHEN WERKSTÄTTEN HERRSCHING U. V. DEBSCHITZ-MÜNCHEN



G. KRAUT — MAJOLIKA-TELLER — J. VON WALDBURG
Ausgeführt in der Keramischen Werkstätte von Debschitz, München

selbständig da, daß sie jedenfalls mit Wilhelm von Debschitz nach Hannover übersiedeln wird, wohin er bekanntlich am 1. Juli als Leiter der Kunstgewerbeschule geht.

Erinnert man sich an die einige hundert Nummern umfassende Abteilung keramischer Arbeiten auf der von der Debschitz-Schule im Berliner Kunstgewerbe-Museum vorigen Sommer veranstalteten Ausstellung, so kann man diesen Markterfolg sehr wohl begreifen. Es gab da ganz einfache, ganz logisch und sachlich durchgeformte Geräte wie die prachtvollen Steinzeugdosen FRIEDRICH ADLERS-Hamburg, Dinge, die unter dem Begriff Qualitätsarbeit heute ihren Weg zu machen pflegen, und die diesem oft mißbräuchlich angewandten Begriff

FEINSTEINZEUG NACH ENTWÜRFEN VON C. VON RUCKTESCHELL-TRUEB, E. WAGNER, E. KYANDER-ELENIUS UND E. BUTTERS-KRIEGER, AUSGEF. IN DEN KERAMISCHEN WERKSTÄTTEN HERRSCHING U. VON DEBSCHITZ, MÜNCHEN



C. VON RUCKTESCHELL-TRUEB

FEINSTEINZEUG UND STICKEREIEN

Ausführung des Steinzeuggeräts: Keramische Werkstätten, Herrsching

alle Ehre machen. Es gab in allen möglichen Techniken, so vor allem in der Art der alten italienischen Majoliken höchst interessante Versuche, dabei Bemühungen um einen reicheren ornamentalen Dekor, wie das unsere Abbildungen zeigen, Arbeiten, die natürlich nicht in jedem einzelnen Falle als ganz gelungen angesehen werden können, die aber so, wie sie sind, recht stark einer Zeitströmung entgegenkommen, ohne, wie es anderwärts zu beobachten ist, als windige Modemache einzuschätzen wären. Und es gab figürliche Arbeiten, vor allem von SCHMOLL VON EISENWERTH, die als selbständige Schöpfungen eines in sich gefestigten Gestalters sehr aufmerken ließen und recht geeignet erscheinen, minder Gutes auf den Messen zu verdrängen.



P. EISENHOFER ▫ SCHNECKE (FAJENCE CRAQUELÉ) ▫ BEMALUNG: W. LEVIN;
Ausführung: Keramische Werkstätte von Debschitz, München;

Welchen Standpunkt man diesen Keramiken gegenüber auch einzunehmen vermag, jedenfalls läßt sich nicht leugnen, daß Leute, die gegenwärtig oder früher schon durch diese Debschitz-Schule gegangen sind, auf diesem Gebiet — teilweise durch die empfangenen Unterweisungen, zum nicht geringeren Teil sicherlich durch ihr eigenes Talent — emporgelangt sind zu Leistungen, die nicht allzu häufig festzustellen sind. Ich spreche nicht von der formalen Gestaltung allein. Sie an sich betrachtet ist vielleicht nicht einmal von großer Bedeutung. Aber man sieht die Leute dieser Werkstatt eine Technik beherrschen, mit der im ganzen bei uns in Deutschland doch nur wenige vertraut sind. Und unter ihnen wiederum nur ganz wenige, die in der Lage sind, solch technische Erkenntnisse schöpferisch zu nutzen. Man stößt bei eingehender Betrachtung dieser Arbeiten immer wieder auf interessante Experimente formaler und technischer Art, auf den Willen neue Wirkungsmöglichkeiten aufzuspüren und dadurch dem Ganzen des Gewerbes neue Anreize zu bieten, die fortgeführt, sich als eine Befruchtung erweisen müssen. Was im ganzen von der Debschitz-Schule hier bereits gesagt worden ist, wäre gegenüber diesen Einzelerscheinungen verstärkt zu wiederholen. Diese Werkstätte nimmt im Bereich unserer Produktion eine eigene Stelle ein. Sie ruht kraft ihrer Entstehung auf der eigenartigen Basis einer umsichtig ausgebauten Schulorganisation und hat ihren Rückhalt auch in dem Geist und dem Können, wie sie ihren Hauptmitarbeitern in dem Unterricht eingeimpft worden sind. Was sie an Proben auf ihrer Berliner Parade zeigte, ließ erkennen, daß sie sich dieses Ursprungs auch bewußt geblieben ist, nachdem aus vorwiegend praktischen Gründen eine äußere Trennung vorgenommen worden ist. Sie hat noch immer etwas an sich von der Versuchs-Anstalt, die der Möglichkeit, einem neu auftauchenden Problem nachzugehen und es auf seine Bewährung und Durchführbarkeit hin auszuprobieren, nicht aus dem Wege geht. Anderseits ist sie für diejenigen, die Schularbeiten nur auf ihre praktische Gewähr hin anzusehen geneigt sind, ein vorzügliches Beweisstück für die in den Münchner „Lehr- und Versuch-Ateliers“ von Wilhelm von Debschitz betriebene Lehrtätigkeit. Darum mußte von ihr einmal an der Hand von Stichproben, wie sie die Abbildungen zeigen, gesprochen werden.



ENTW.: P. SCHOTT ▫ AUSF. IN FAJENCE CRAQUELÉ
Keramische Werkstätte von Debschitz



PAUL WESTHEIM

FRITZ SCHMOLL VON EISENWERTH

Unser heutiges Kunstgewerbe macht eine entscheidende Schwenkung zum Dekorativen und Malerischen hin. Wir stehen im Begriff, den Purismus abzulegen, eine Frucht und eine Ueberwindung des Stiles, der um die Wende des 19. zum 20. Jahrhundert herrschte. Die reinen und schmucklosen Formen dieser Periode waren ein Labsal für unsere Augen nach den überladenen Formhäufungen der zweiten Hälfte des verflossenen Jahrhunderts und dem phantastischen Liniengeflimmer des Jugendstiles. Allmählich aber fühlen wir doch, daß die reine Zweckform uns auf die Dauer nicht befriedigen kann. Sie ist eben nur das Instrument, auf dem der Künstler spielen soll. Erst wenn die Formen ihre höchste Zweckmäßigkeit erreicht haben, wird bei Gebrauchsgegenständen die eigentliche künstlerische Tätigkeit beginnen. Die Sache des Künstlers wird es sein, den Gegenstand über seine praktische Verwendung hinaus im Sinne einer zwecklosen künstlerischen Schönheit zu veredeln.

In diesem Sinne sind auch die Arbeiten für angewandte Kunst von FRITZ SCHMOLL VON EISENWERTH aufzufassen. Die Anfänge des Künstlers lagen noch ganz in den Zeiten, da die reine Zweckmäßigkeit das allein seligmachende Ziel alles Kunstgewerbes war. Seine hauptsächlichsten künstlerischen Anregungen verdankt er der Kunstgewerbeschule W. v. Debschitzs. Seine Arbeiten zeigen eine phantasievolle Erfindungsgabe, für die das schöne Material nicht das Ende ist, sondern das Mittel für künstlerische Formgestaltung. Die Rektoratskette für die Technische Hochschule in Stuttgart bildet dafür ein gutes Beispiel. Weit entfernt davon, im Dekor eine Nachahmung alter Stücke zu sein, kann sie sich im Reichtum der Schmuckformen als ein Gegenstand luxuriöser Repräsentation den besten Arbeiten alter Meister an die Seite stellen. Gerade dieser Luxus in Formen und Schmuck war uns abhanden gekommen. Wie ärmlich nahmen sich oft besonders die modernen Schmuckstücke gegen die Schöpfungen früherer phantasievollerer Zeiten aus; sie trugen alle den Stempel des Kleinbürgerlichen und waren einzig und allein Produkte des Intellekts. Es fehlte ihnen der Geist, der sie aus dem Alltagsleben heraushob und sie zu Kunstwerken machte. Luxus ist eben etwas, was jenseits von aller Zweckmäßigkeit steht.

Dieser vornehme Geist spricht auch aus den Arbeiten, die Schmoll für die Silberwarenfabrik von P. Bruckmann & Söhne in Heilbronn anfertigte. Das Teeservice kann sich neben dem besten Tafelsilber aus alter Zeit sehen lassen, und doch ist es Geist von unserem Geist und das Schönheitsempfinden unserer Zeit. Wenn sich namentlich die Kreise unserer Aristokratie und des ererbten, angestammten Besitzes unserem neuen Kunstgewerbe gegenüber bisher immer noch sehr ablehnend verhalten haben und mehr den überkommenen Formen huldigen, wie wir sie heute als den französischen Geschmack ansprechen können, so ist das verständlich, denn sie suchen in den Dingen, die zum Schmuck ihres Lebens dienen, etwas Reizvolles, Spielerisches oder Festliches. Und das sind die Bahnen, in die auch die Arbeiten Schmoll von Eisenwerths überleiten. Hier wird aus den Kulturbedürfnissen unserer Zeit heraus geschaffen, denn wie in allen Lebensformen, so wird auch in denen, die das Kunstgewerbe zu befriedigen hat, das höchste Raffinement der höchste Trumpf sein.

Ueber das Technische der besprochenen Arbeiten ist zu bemerken, daß Schmoll nicht nur die Entwürfe liefert, sondern die Ausführung oder einen Teil derselben auch selbst übernimmt. Die Rektoratskette ist aus Gelb- und Gründgold handgetrieben. Die einzelnen Glieder sind mit je vier Aquamarinen besetzt, den unteren Abschluß über dem Porträtmedaillon ziert ein langgestreckter Topas. Die Schmuckplatten des Silbergeschirrs wurden vom Künstler erst in Gips geschnitten; die ausführende Firma,



FRITZ SCHMOLL VON EISENWERTH ■ SILBERNES FIGÜRCHEN ■





IN HOLZ GESCHNITZTES FIGÜRCHEN ▫ FRITZ SCHMOLL VON EISENWERTH ▫ SILBERNES FIGÜRCHEN

Bruckmann & Söhne, übertrug sie in Stahlstempel, und diese wurden vom Künstler nochmals einer eingehenden Ueberarbeitung unterzogen, so daß die fertigen Gegenstände die Abdrücke der Originalstempel erhalten, eine Methode, die jener der Originalgraphik nahe kommt.

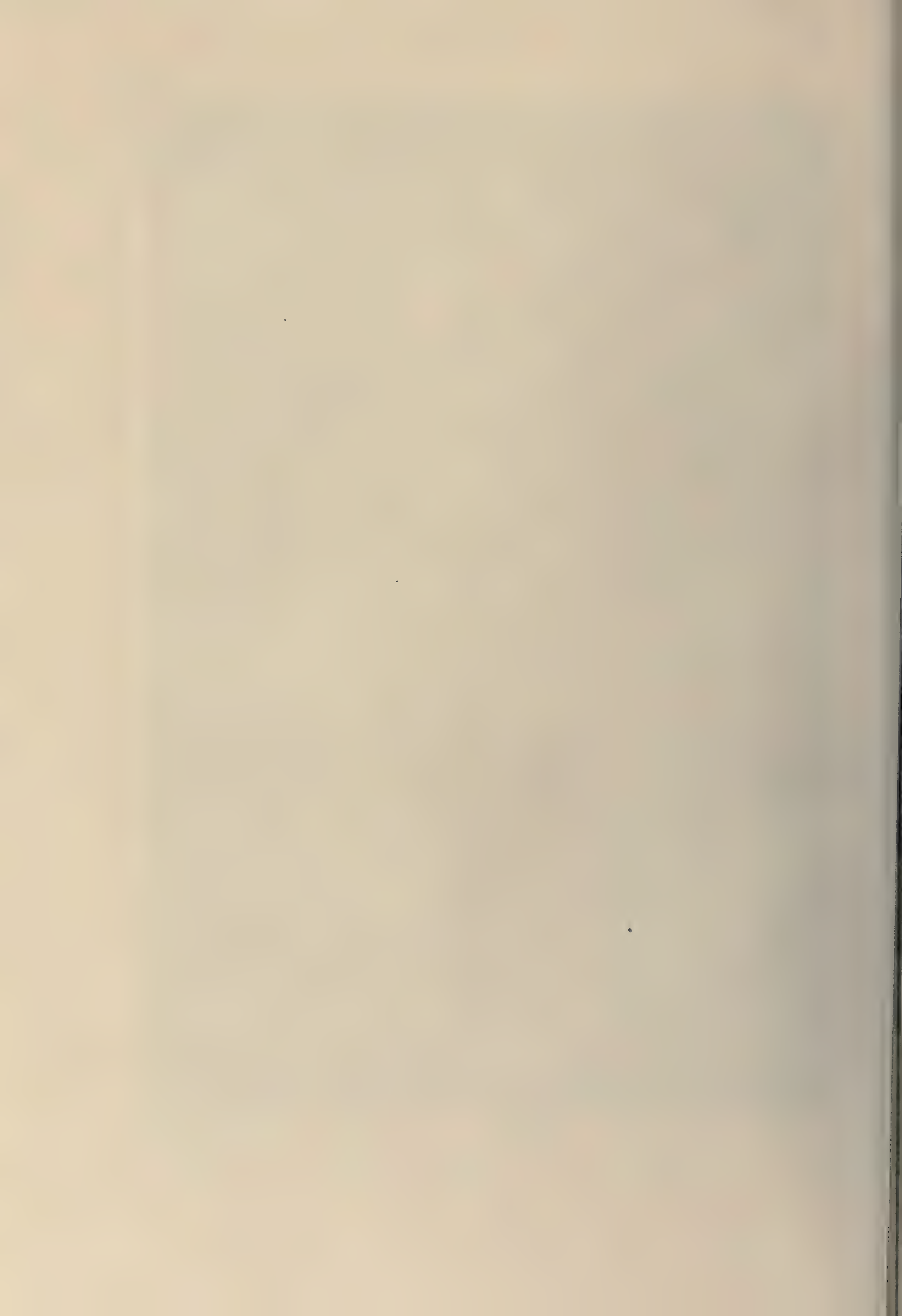
Wenn Schmoll bisher seine Kraft hauptsächlich dem Kunstgewerbe gewidmet hat, so führen ihn neuere Arbeiten mehr von der angewandten Kunst hinweg und zum plastischen Schaffen hin. Hier sind es namentlich einige Kleinplastiken, die ich als äußerst gelungen bezeichnen möchte. Obwohl er sich dieser Tätigkeit beinahe zufällig hingab, glaube ich doch, daß gerade hierin ein großer Teil seiner Begabung liegt, und daß sein Schaffen immer mehr sich in dieser Richtung entwickeln wird. Die kleinen Arbeiten sind alle von einer gewissen Strenge, die ihnen Größe verleiht und die von einem disziplinierten Temperament und einer großen Auffassung zeugt. Zuerst glaubt er noch, wie bei der kleinen Majolikafigur und der kleinen versilberten Bronze, sein etwas unsicheres Tasten durch geometrisch - kubische Formgebung zu stützen, in der großen Majolikafigur aber spürt man ein freieres Sichausbreiten der Kräfte, indem er mit den Mitteln des plastischen Bildens sicherer hantiert. Was aber alle



FR. SCHMOLL VON EISENWERTH ▫ MAJOLIKA-FIGUR
Ausführung: Keramische Werkstätte von Debschitz, München



FRITZ SCHMOLL VON EISENWERTH MAJOLIKA-FIGUR: BADENDE
Ausführung: Keramische Werkstätte von Debschitz, München



diese Kleinplastiken so angenehm macht, ist ihre technische Vollkommenheit und ihre Oberflächengestaltung. Nicht allein auf das Auge, auch auf das Tastgefühl üben sie einen Reiz aus, wie etwa die Oberfläche japanischer Lackarbeiten oder antike Bronzen.

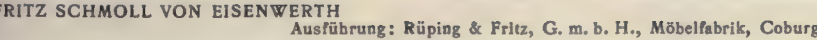
Fritz Schmoll von Eisenwerth gehört im heutigen Kunstgewerbe zu jener Gruppe von Künstlern, die sich die Errungenschaften des letzten Jahrzehnts zunutze gemacht haben, die die technischen Möglichkeiten beherrschen und auch der Industrie ihren Tribut zollen, die aber auf diesem Unterbau weiterarbeiten wollen und im Kunstgewerbe nicht bloß einen Handlanger des Gewerbes sehen. Auch das Kunstgewerbe muß wie die große Kunst wieder feierlicher und aristokratischer werden. Daß die Gebrauchsform unser Auge nicht beleidige, ist eine Forderung, deren Erfüllung dem Handwerk und der Industrie obliegt. Der Künstler aber schafft nicht für den Alltag, sondern für des Lebens Feierstunden.

W. FOITZICK





FRITZ SCHMOLL VON EISENWERTH — PEDDIGROHR-MÖBEL



Ausführung: Rüping & Fritz, G. m. b. H., Möbelfabrik, Coburg



FRITZ SCHMOLL VON EISENWERTH ▫ REKTORATSKETTE DER TECHN. HOCHSCHULE IN STUTTGART



FRITZ SCHMOLL VON EISENWERTH ▪ TEILANSICHT DER REKTORATSKETTE ▪ MEDAILLON VON LUDWIG HABICH



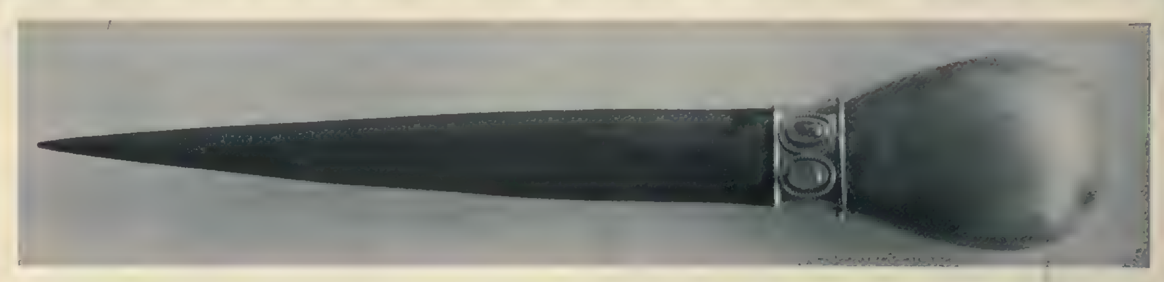
FRITZ SCHMOLL VON EISENWERTH — SILBERNER WASSERKESSEL

Ausführung: P. Bruckmann & Söhne, Heilbronn a. N.



FRITZ SCHMOLL VON EISENWERTH — SILBERNES SERVICE

Ausführung: P. Bruckmann & Söhne, Heilbronn a. N.



PAPIERMESSER AUS EBENHOLZ, WOLKIGER BERNSTEINGRIFF M. VERGOLDETER SILBERFASSUNG U. CHRYSOPRASEN
ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: MORITZ STUMPF & SOHN, DANZIG

MODERNE BERNSTEIN-ARBEITEN

Schmuckmaterialien sind wie die Schmuckformen dem Wechsel des Zeitgeschmacks unterworfen. Eine einzige Ausnahme macht wohl der Bernstein, dessen Beliebtheit bis in vorgeschichtliche Zeiten zurückreicht. Zwar hatte auch er unter den Wechselfällen der Mode zu leiden; ganz unterbrochen indes war seine Verwendung niemals. In den Anfängen des Kunstgewerbes, als der Mensch noch mit primitiven Werkzeugen sich behelfen mußte, war selbstverständlich an eine Bearbeitung, die alle seine künstlerischen Reize hätte zur Geltung bringen können, nicht zu denken. Man schätzte wohl nur das Material als solches, auch mögen ihm mystische Kräfte zugeschrieben worden sein. Den Höhepunkt erreicht seine Geschichte im 17. und 18. Jahrhundert. Die Arbeiten der Danziger und Dresdener Künstler dieser Epoche haben an Feinheit der Technik und an künstlerischem Geschmack in Form und Farbenwahl weder vorher noch nachher ihresgleichen gefunden. Noch heute stehen wir mit Bewunderung vor jenen Erzeugnissen eines unübertroffenen Verständnisses für die Eigenart und Schönheit dieses Materials.

In der erfindungsarmen und stilnachbildenden Epoche, die etwa um die Mitte des 19. Jahrhunderts einsetzt und erst kurz vor der Wende des Jahrhunderts Ansätze zu einer hoffnungsreichen, neuen Blüte des Kunstgewerbes zeitigte, war der Sinn für nach künstlerischen Grundsätzen gestaltete Schmucksachen verloren gegangen. Es war eine Zeit der Materialvergeudung, deren größter Stolz das Prunken mit gehäuften Massen war. Wenn die Unkultur dieser schnell reich gewordenen Jahrzehnte ihrem Ende entgegenzugehen bestimmt scheint, so hängt diese Veränderung des Geschmacks nicht zuletzt mit der Neubildung und Verfeinerung des Formen- und Farbenempfindens zusammen. Die Halbedelsteine, die von der mit rohen Effekten arbeitenden Industrie in unverschuldeten Mißkredit gebracht waren, vereinigen sich unter der Hand des Künstlers mit dem tiefen und lichten Glanz edler Metalle zu Farbensymphonien, die dem Auge ein Erlebnis werden.

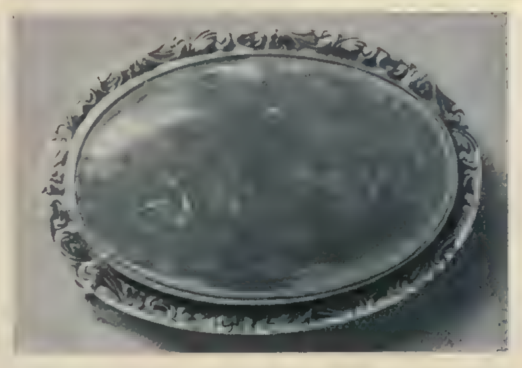
Noch vor wenigen Jahren hatte die deutsche Goldschmiedekunst seltsamerweise den deutschesten aller Schmucksteine, den Bernstein, so gut wie ganz vergessen. Erst als die dänischen Kunsthandwerker auf das „Gold des Nordens“ aufmerksam gemacht hatten, gingen auch unseren Künstlern die Augen wieder auf für seine farbigen Reize, und was noch gestern mit einem Achselzucken als altväterisch abgetan wurde, war über Nacht „modern“ geworden und wurde fieberhaft begehrt. Selbstverständlich war auch sofort eine skrupellose Industrie auf dem Plan mit Fälschungen und Surrogaten, um die „Konjunktur“ auszunutzen. Doch vermögen alle diese Simili-Fabrikate ihrem edlen Vorbild nicht in seiner Schönheit nahezukommen.

So verbreitet die Bernsteinmode ist, es ist auffallend, wie wenig künstlerische Arbeiten es gibt.



BERNSTEINPETSCHAFT MIT CHRYSOPRASEN ▫ MORITZ STUMPF & SOHN, DANZIG

Man sollte meinen, ein Material, das seiner Verarbeitung so gar keine Schwierigkeiten entgegensetzt, und dessen Farbenskala die Natur so reich ausgestattet hat, müßte ganz von selbst der Künstlerphantasie die mannigfachsten Anregungen geben. Man sollte auch glauben, daß die Feinheiten der technischen Behandlung, wie sie die ältere Bernsteinkunst gekannt und geübt hat, in der Gegenwart zu Erneuerungsversuchen hätten Anlaß geben müssen. Allein die Stunde scheint für Erwartungen und Hoffnungen dieser Art noch nicht gekommen zu sein, und es wäre undankbar gegen das bisher schon Erreichte, sich durch derlei kritische Erwägungen die Freude an einer aussichtsvollen Entwicklung trüben zu lassen, die unzweifelhaft weiteren Erfolgen entgegengeht. Von den wenigen Künstlern, die sich bis jetzt des Bernsteins angenommen haben und ihm seine frühere Beliebtheit wiederzugewinnen bemüht sind, verdient ERICH STUMPF, der Inhaber der Firma Moritz Stumpf & Sohn in Danzig, an erster Stelle genannt zu werden. Seine Arbeiten, von denen die Abbildungen charakteristische Proben geben, erfreuen sich einer bemerkenswerten Vielseitigkeit, obgleich bei allen der Bernstein im Mittelpunkt seines Interesses steht. Nicht alles freilich, was aus seiner vielbeschäftigten Werkstatt hervorgeht, zeigt die Höhe seiner Gestaltungskraft, aber allen seinen Erzeugnissen eignet ein reifes Verständnis für die koloristischen Eigenheiten des Materiales. Bernstein ist an und für sich ein



GÜRTELSCHLIESZE, BERNSTEIN MIT VERGOLDETER FASSUNG ▪ MORITZ STUMPF & SOHN, DANZIG



GOLDENE BROSCHE MIT BERNSTEIN, AMETHYSTEN UND PERLSCHALEN MORITZ STUMPF & SOHN, DANZIG



SILBERNE BECHER, VERGOLDET, MIT BERNSTEINDRÜSEN, DER MITTLERE MIT BERNSTEINSCHAFT U. AMETHYSTEN BESETZT ▪ ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: MORITZ STUMPF & SOHN, DANZIG



BERNSTEINSCHMUCK MIT SILBERNER FASSUNG ▪ ENTWURF UND AUSFÜHRUNG: PAUL PFEIFFER, PFORZHEIM

sehr williger Schmuckstein; seine komplizierte Natur zeigt sich so erst in Verbindung mit anderen Schmuckelementen. Seine vornehmste Wirkung erreicht er unbestreitbar in matter goldener Fassung mit Chrysoprasen, Karneolen und Amethysten, allenfalls noch mit Mondsteinen. Während die erstgenannten Steine mit allen seinen Farben- und Helligkeitsnuancen, vom hellsten Weißgelb bis zum sattesten Rotbraun, mag er durchsichtig oder opak sein, harmonische Abstimmungen ergeben können, verlangt der Mondstein und das Silber, mag es poliert oder matt verwendet werden, größere Vorsicht in der Farbenwahl. Doch was nützt das sensibelste Farbengefühl, tritt nicht zu ihm ein sicheres Bewußtsein seiner Abhängigkeit von der Zweck- oder Zierform. Erst eine Vereinigung beider Momente erhebt die Werkarbeit zu kunstgewerblicher Bedeutung. Das wird besonders einleuchtend bei Stumpfs Gebrauchsgegenständen, die so selbstverständlich sind, daß man sie sich anders nicht wünschen möchte.





Ebenso überzeugend sind die Arbeiten von Paul Pfeiffer in Pforzheim, der sich bisher nur gelegentlich dem Bernstein zugewandt, aber erstaunlich schnell in das ihm neue Material eingelebt hat.

Beiden Künstlern ist zu wünschen, daß ihnen der Erfolg die Freude am Bernstein und seiner Schönheit vertieft, und daß ihre Kunst Werte schaffen hilft, die über die Mode des Tages hinaus fortdauern.

Otto Pelka

BERICHTIGUNG

Kürzungen, die bei dem Aufsatz „Neue Gartenanlagen“ im Januarheft aus Platzmangel notwendig wurden, haben dessen letzten Sätzen leider einen falschen Sinn gegeben. Die letzten 13 Zeilen auf Seite 190 beziehen sich auf die Abbildung des Landhauses Sch. in St. Magnus (S. 191), nicht auf den Entwurf für eine Treppenanlage zum Herrenhaus J. C. Schwenger auf Gut Mönchhof (S. 192). Diese wurde auch in anderer Form ausgeführt und wird mit dem Haus in einem späteren Heft veröffentlicht werden.





RALPH VOLTMER-HAMBURG ▣ FIGURINEN ZU HARDTS SCHERZSPIEL „SCHIRIN UND GERTRAUDE“

FIGURINEN ZU ERNST HARDTS „SCHIRIN UND GERTRAUDE“

Alfred Freiherr von Berger, der erste Leiter des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg, war außer sich, als eines Tages beim bloßen Anblick der dekorativen Ausstattung der Bühne und noch bevor ein Wort der Dichtung gesprochen worden war, das Publikum in lebhafte Beifallsbezeugungen ausbrach. „Schneiderscheer und Farbenhäferl reichen schon für die Leut', wozu ein Dichter auch noch?“ So äußerte Berger in seiner drastischen Ausdrucksweise gereizt. Doch schon einige Jahre später waren „Schneiderscheer und Farbenhäferl“ dem guten Baron selbst so sehr ans Herz gewachsen, daß er sie auch bei minderwertigen Stücken nicht mehr hat missen wollen.

Das Deutsche Schauspielhaus ist aus innern Gründen auf diesem Wege des Paktierens mit allen für die Erhöhung der Sinnfälligkeit der Bühnenwirkung in Betracht kommenden Kräften zwar nicht weiter gegangen, aber das Schauspielhaus, sowie die anderen Hamburger Theater haben diesen Weg seither auch nicht wieder verlassen. Sie haben vielmehr die Gesetzmäßigkeit der einschlägigen Forderung anerkannt und ihr in dem Heranziehen von Beiräten aus den Kreisen der bildenden Künstler Ausdruck verliehen. Von den für diesen Beratungsdienst hier verpflichteten Künstlern hat Ralph Voltmer als „künstlerischer Berater des Deutschen Schauspielhauses“ insbesondere durch den hervorragenden Anteil an der farbigen Belebung des Gozzischen Märchenspiels „Turandot“ und des Ernst Hardtschen Scherzspiels „Schirin und Gertraude“ den Beweis für die hohe Nützlichkeit dieser Neueinführung erbracht.

Ralph Voltmer gehört als Besucher der staatlichen Kunstgewerbeschule in Hamburg zu jener noch kleinen Gruppe von Schülern, die die Lebensfähigkeit der von dieser Schule ausgehenden Lehrwirkungen in der niedersächsischen Tiefebene praktisch zu erweisen haben. Um die Art dieser Verpflichtung richtig einzuschätzen, muß man wissen, daß die staatliche Kunstgewerbeschule in Hamburg in ihrer im Jahre 1905 eingeführten Neuordnung mit einem starken Einschuß von hier fremden, dem wienerischen künstlerischen Modernismus entnommenen Anschauungs- und Gefühlswerten eingesetzt hat, was nicht ohne Widerspruch geblieben ist. Bei der historisch führenden Stellung, die Wien



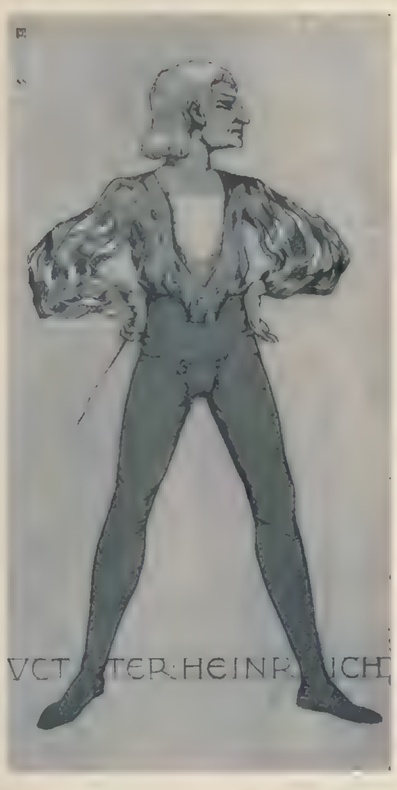



RALPH VOLTMER-HAMBURG ▪ FIGURINEN ZU HARDTS SCHERZSPIEL „SCHIRIN UND GERTRAUDE“

gerade auf dem Gebiete der dekorativen Theaterkunst bekleidet, konnte diese Berührung mit wienerischer Schaffensart dem von Ralph Voltmer gepflegten Genre indes nur zu statten kommen. Nachdem er sich zunächst durch Plakatentwürfe erfolgreich eingeführt hatte, wurde er von dem Nachfolger Bergers in der Leitung des Deutschen Schauspielhauses, Dr. Karl Hagemann, für dieses Theater bleibend verpflichtet. Es wäre müßig, abzuwägen, wieviel in der Entwicklung Voltmers auf die Kunstgewerbeschule und wieviel auf die von Reinhardt, Georg Fuchs, Karl Martersteig u. A. gestreuten Saatkörner als Anreger entfällt. Die Summe ist jedenfalls eine, aus der Verschmelzung aller übernommenen Einwirkungen hervorgegangene Eigenpersönlichkeit, deren Weiterbildung man mit berechtigtem Interesse entgegensehen darf.

In seinen Entwürfen hat Voltmer von der Schaffung des Eindrucks einer realen Wirklichkeit abgesehen und sein Streben auf die Beförderung des Eindrucks einer Wirklichkeit im Sinne der jeweiligen Dichtung konzentriert. Wichtigstes Hilfsmittel hierbei war ihm die Farbe, die in seiner Behandlung nicht nur zu einem lebendigen Teil der äußeren Erscheinung, sondern auch zu einem Verkündiger des Temperaments und Charakters geworden ist. Daß Voltmer dabei den mannigfachen Verleitungen zum Grotesken, die sich besonders in dem im Reiche der Mitte spielenden Märchen „Turandot“ ergaben, aus dem Wege gegangen ist, ist ein weiterer Beweis für den künstlerischen Ernst, der seine Arbeiten charakterisiert.

Das Hardtsche Scherzspiel spielt im Mittelalter. Der aus zehnjähriger Haft zurückkehrende „Graf“, in dem wir das parodistische Ebenbild des historischen Grafen von Gleichen, des Gatten zweier legitimen Ehefrauen zu erkennen haben, ist bei seiner Heimkehr von seiner als Jüngling verkleideten türkischen Gattin Schirin, die ihm zur Freiheit verholfen hat, und einem türkischen Diener Hussein begleitet. Nachdem er sich in den Besitz seines Schlosses gesetzt, gibt er sich einigen Getreuen zu erkennen, bei denen er Auskunft über die zurzeit bestehenden Verhältnisse einholt. Er darf mit dem Vernommenen wohl zufrieden sein. Doch hat das lange Hinleben in der Einsamkeit in seinem christlichen Ehegemahl Gertraude einen starken kindlichen Spieltrieb entwickelt. Aus diesem Trieb heraus erwächst rasch ein inniges Freundschaftsverhältnis zwischen den beiden Ehefrauen, das sich in seinen Wirkungen schließlich gegen den gemeinsamen Gatten wendet, so daß


RALPH VOLTMER-HAMBURG ▫ FIGURINEN ZU HARDTS SCHERZSPIEL „SCHIRIN UND GERTRAUDE“

dieser allmählich in einen Zustand völliger Vereinsamung hineingerät. Schon diese dürftige Skizze zeigt, um wieviel schwieriger die Aufgabe des bildnerischen Beirats in dem Hardtschen Scherzspiel ist. Für Gozzis Märchenspiel stand ihm die ganze Farbenfülle des Orients zu Gebote, während in das Scherzspiel Hardts, das sich im Rahmen einer nicht reichen altdeutschen Ritterburg einfach und beschaulich abspielt, gerade nur einiger schwacher Widerschein jenes Glanzes hineinfällt. Da ist es nun wieder für die, von geistigen Gesichtspunkten beherrschte Art unseres jungen Künstlers bezeichnend, daß er die Lösung seiner Aufgabe in der Herstellung einer erhöht psychologischen Uebereinstimmung zwischen Maske und Darsteller zu erreichen gesucht hat.

Wie der durch seine Haft zum schmerbäuchigen Philister gewordene Graf schon in dem Rundlichen seiner Erscheinung, die durch ein mattgelbes Wams und darum gehängtes dunkles Mäntelchen in ein wenig verführerisches Licht gerückt ist, auf das seiner harrende, spätere Schicksal hinweist, so birgt das grün leuchtende Kleid der Türkin Schirin alle Gewähr in sich, daß es seiner lustatmenden Trägerin nicht schwer fallen wird, ihre spielerische Rivalin, deren Stimmung auch schon in einem reizlosen Mattviolett der Kleidung passend angedeutet ist, zu sich herüberzuziehen und in ihre Gewalt zu bekommen. Und ein gleiches gilt auch von den architektonischen Innenraumbildungen Voltmers, die sich sämtlich an Auge und Geist des Zuschauers wenden. Der junge Künstler folgt hierin zwar nur derselben zwingenden Gesetzmäßigkeit, die von Meistern des Faches vorentwickelt ist, und die sich jedem mitteilt, der seine Kraft in den Dienst unserer neueren Bühnenkunst gestellt hat. Aber er zeigt sich hierbei von dem Bewußtsein erfüllt, daß der wichtigste Teil der Aufgabe für den dekorativen Bühnenkünstler im selbständigen Durchdenken und Ausnutzen des Vorhandenen und bereits Gewonnenen und in dessen Weiterführung gelegen ist. Und so ist es nur logisch, daß er zuweilen sein eigentliches, das bildnerische Gebiet verläßt, um in gern gelesenen sachlich-kritischen Aufsätzen seine Ideen mit der Feder zu entwickeln. Die neuere Theaterkunst, der das bereits beim Sprechfilm angelangte Kino immer mehr den Boden bestreitet, hat aber alle Ursache, sich der Mitarbeit gerade solcher Künstler zu versichern, die für die Betonung der kulturellen Ueberlegenheit der Schaubühne mit dem Einsatz ihrer ganzen Kraft einzutreten willens sind. H. E. WALLSEE



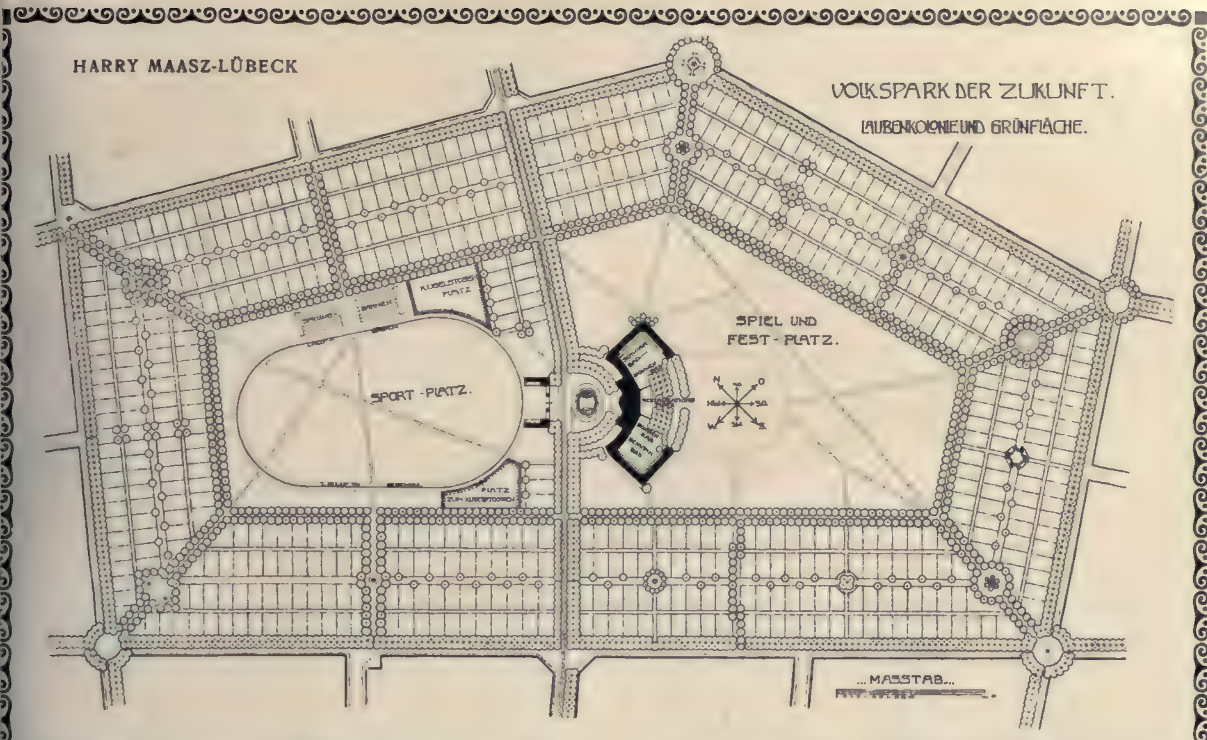
HARRY MAASZ-LÜBECK ▫ SKIZZE EINES HAUPTWEGES IN DER LAUBENKOLONIE

DER DEUTSCHE VOLKSPARK DER ZUKUNFT*)

Laubengärten und Spielplatzflächen sind unseres Volkes ureigenster Besitz. Die Stadt des Mittelalters zeigt uns das heute noch deutlich. In ihrem Innern barg sie keine eigentlichen Grünanlagen, wohl Gärten, die aber der engen festungsartigen Bebauung wegen nicht groß waren. Eigentlich nur Gartenhöfe mit mehr oder weniger großen Bäumen, mit Blumen und wenigen Ziersträuchern. Erst draußen vor den Toren lagen die eigentlichen Nutzgärten mit ihren Gartenlauben. Wer wohlhabend war, baute sich auch wohl ein großes Gartenhaus dahinein, um darin den Sommer zu verleben und zu Beginn der kalten Jahreszeit wieder in die Stadtmauern zu ziehen. Der minderbegüterte Bürger hatte sein kleines Gärtchen mit Obst und Gemüsen, mit Gartenhäuschen und Laube. Hier draußen vor den Toren lag auch die Volkswiese, die Freiweide für des Bürgers Vieh. Viele Städte, die ihre althergebrachten Festlichkeiten bewahrten, bewahrten unbewußt auch diese Grünflächen vor den Toren vor der Bebauung. Ein Teil dieser Städte kann sich rühmen, heute noch in deren Besitz zu sein, denn die in späteren Tagen einsetzende Bebauung begann erst an deren Peripherie. Wer Hamburgs Dammtorwiesen betrachtet, ist entzückt, Lübecks Burgfeld und Mühlentorbrink sind ohne gleichen und waren schon lange Zeit vor der Erkenntnis des Wertes der amerikanischen Parksysteme rechte und echte Volksparks, Volkstummelplätze schon zu mittelalterlicher Zeit. — —

Schon der flüchtige Rückblick auf das mittelalterlich-deutsche Gartenleben läßt leise erkennen, welche Richtung wir einzuschlagen haben, den Wünschen des gartenhungernden Volkes gerecht zu werden. Scharf und unverkennbar aber vernehmen wir's aus den Laubenkolonien, die heute die Stadt und Großstadt umsäumen, deren sich in nicht hoch genug einzuschätzender Volksfreundlichkeit die

*) Unter diesem Titel hat HARRY MAASZ, den die Stadt Lübeck vor kurzem zur Leitung ihres Gartenwesens berief, in einer mit Planskizzen und perspektivischen Zeichnungen versehenen Broschüre außerordentlich interessante Anregungen für die Erweiterung und rhythmische Gestaltung städtischer Laubenkolonien gegeben. Bei der großen sozialen Bedeutung, welche die Kleingärten für alle Gemeinden, vor allem auch für die neu entstehenden Gartenstädte haben, in denen die gärtnerischen Anlagen meist recht vernachlässigt sind, weisen wir auf seine von Weitblick und praktischer Erkenntnis zeugenden Vorschläge nachdrücklich hin. Um von der Idee und den Zielen des Verfassers einen Begriff zu geben, drucken wir ein paar kurze Abschnitte aus der Broschüre und einzelne Skizzen zu ihrer Erläuterung ab und empfehlen das kleine Büchlein allen, die an solch kulturellen Fragen Interesse haben. Daß der Verfasser durch die Gegenüberstellung der Anlagekosten und der zu erwartenden Einnahmen auch ausführliche Rentabilitätsberechnungen beigefügt hat, erhöht den Wert seiner Vorschläge. (Trowitzsch & Sohn, Frankfurt a. O. 1.80 M.)



Behörden einzelner Städte angenommen haben. Schärfer aber und schreiender noch tönts uns entgegen aus den halbzerfallenen Laubengärten jener Städte, deren Behörden nicht einmal wenigstens auf längere Zeit den Laubenkolonisten Sicherheit boten für das Bestehen ihrer Gärten, in denen Privatunternehmer diese Gärten entstehen lassen, den Pächter ausbeuten und ihn, wenn der Verkaufswert des Geländes gewinnbringend zu werden verspricht, ohne ihn schadlos zu halten, hinausbefördern.

Das Endziel, welches wir bei der Schaffung des Volksparkes des 20. Jahrhunderts ins Auge fassen müssen, liegt in der Vereinigung von Grünfläche und Laubengärten. Diese beiden Typen des öffentlichen Gartengrüns zu einem

SONDERPLAN FÜR DIE ANORDNUNG DER PACHTGÄRTEN IM GELÄNDE DES PARKES ... MASSTAB

einheitlichen Organismus vereinigt, werden den Volkspark der Zukunft bilden, in dem das Volk sich tummeln und Feste feiern kann, in dem es körperliche und geistige Nahrung sammelt, graben, säen und ernten kann.

* * *

Zweiflern und Kleingeistern erscheint mangels genauer Kenntnis des heutigen Laubenkoloniewesens die Aufnahme der Laubengärten in den Bebauungsplan für dauernde Zeit nicht durchführbar. Wenigstens können sie sich nicht an den Gedanken gewöhnen, daß solch ein vom Volk benutzter Park überhaupt mit der Bebauung in Einklang zu bringen ist, mit ihr eine Einheit bildet. Mit besonderem Nachdruck verweisen sie auf das heutige mangelhafte Aussehen der Einzelgärten und ihrer Bretterbuden, die keinen Anspruch machen können auf eine dauernde Aufnahme in das Stadtbild. Sie verweisen auf die in solchen Laubengärten ihrer Meinung nach unausbleiblichen Dünste und unsauberen Lüfte, auf Dunggerüche und Abfallhaufen. Sie vergessen aber, daß mit der dauernden Aufnahme der Laubengärten jegliches Provisorium aufhört, daß durch die Bildung einer dauernden Laubenparkform auch eine andere Organisationsform geschaffen wird, daß die Behörde ihren gartenkundigen Beamten oder Berater mit der Verwaltung des Parkes zu betrauen hat, wie das ja heute in unserem Parkwesen allgemein zu geschehen pflegt.

Hierin liegen also keinesfalls die Bedenken gegen die Schaffung von Volkslaubenparks, sondern darin, ob der Staat, die Behörden der Stadt oder die Gemeinden überhaupt weitsichtig genug sein werden, zur rechten Zeit Land für die Schaffung von Grünanlagen zu reservieren, aber genügend Land und an allen Orten der Stadt, nach allen Richtungen. Reservate müssen geschaffen werden, ähnlich denen, die früher vor den Toren der Städte lagen, die Freiweiden, die Gänseanger, Vogelwiesen und Brinks, die wie jene von der Bebauung verschont, umgangen werden, und die nun je nach der Lage im Stadtbild und nach den Bedürfnissen der jeweiligen Bevölkerungsmasse zu Grünanlagen mit ästhetischer, sportlicher, wissenschaftlicher oder sozialer Tendenz herangebildet werden, wenn sie nicht überhaupt liegen bleiben als Wiesenflächen, als einfache Tummelplätze für die Jugend und Volksfeste.

Dort, wo die Stadtbevölkerung vorwiegend aus arbeitenden Klassen, kleinen Beamten und Arbeitern zusammengesetzt ist, werden diese Freiflächen, diese Reservate zu besetzen sein mit Grünanlagen und einem Kranz von Laubengärten. Es wird aus diesen beiden Grünformen der Park für das Volk zu bilden sein.

Ich gehe noch weiter und fordere für die Bemittelteren der Bewohner der Städte Gartenland, so daß auch in „besseren" Stadtteilen der Laubenpark seine Existenzberechtigung hat. Daß heute diesem Volksparkgedanken weite Kreise äußerst skeptisch gegenüberstehen, mag noch daran liegen, daß bisher die Form für die Gliederung und den Ausbau weder in Wirklichkeit, noch in der Idee, also vielleicht zeichnerisch noch nicht vorhanden war und einfach und kurzerhand abgetan wird, ohne daß man die Idee auf ihre Vorzüge und Nachteile näher prüfte. Die amerikanische Parkpolitik, die Sport- und Spielparkform ist Trumpf. Gegen alles, was auf deutschem Boden gewachsen und aus deutscher Seele geboren ist, verhalten wir uns bis über die Ohren zugeknöpft.

Aber der neudeutsche Volksparktyp wird seine Forderung auf Daseinsberechtigung immer stärker geltend machen, das ist nach alledem, was heute in der Laubenkoloniebewegung vor sich geht, mit aller Bestimmtheit festzustellen. Für mich ist seine Erstehung aus den Verhältnissen heraus nur noch eine Frage der Zeit. Wir stehen unmittelbar vor diesem sozial ungemein wichtigen Ereignis. Das einzusehen, kann uns nicht schwer fallen angesichts der Tatsache, daß keine Zeit diesem „Kraftspender sozialen Grüns" so viel und so weitgehendes Interesse entgegengebracht hat wie die unsrige.

Notwendig aber ist wie gesagt, daß wir die Blicke der Mehrheit von den heute noch offenbar zutage tretenden unrhythmischen Begleiterscheinungen ablenken, welche den mehr oder weniger unwillkürlich und ohne eigentliche Direktive entstandenen Lauben- und Parzellengärten und ihren Gemeinschaften anhaften.

* * *

Stärker als in jedem anderen Falle leitet uns bei der Kombination von Grünfläche und Laubenkolonie das räumliche Gesetz. So sind die Laubengärten mit ihrer Großvegetation die raumbildenden Baumaterialien, welche die Grünflächen mit ihren Spielplatzteilungen, mit ihren sportmäßigen Anlagen ringförmig im weitesten Sinne des Wortes umgeben.

Je nach der Ausdehnung des für den Volkspark bestimmten Geländes werden die die grüne Fläche umgebenden Laubengärten in zwei-, drei- oder auch vierreihiger Anordnung anzubringen sein.

Berücksichtigt werden muß dabei natürlich, daß Laubengärten und Grünflächen im guten Verhältnis nebeneinander herlaufen, daß zu der Anzahl der Gärten auch die Größe der Fläche in gutem Verhältnis steht. Wichtig ist

hierbei natürlich auch, zu bedenken, ob die Grünfläche nur den Kolonisten oder ob sie auch der innerhalb gewisser Zonen des Stadtteiles wohnenden Bevölkerung, ohne daß diese Pachtanteil an der Laubenkolonie genießt, dienen soll.

Das ganze freudige Schaffen, die liebevollste Hingabe verlangt die Gartenkolonie bis in ihre kleinsten Einzelheiten. Von ihrer Durchbildung hängt alles ab. Auf die Durchsetzung und Rhythmisierung mit Großvegetation, auf die Einordnung der Lauben, auf die pflanzliche Ausbildung besonders hervorzuhebender Plätze, der Haupt- und Nebenwege wird unser Hauptaugenmerk gerichtet sein müssen. Nicht unwichtig erscheint mir ferner die Verteilung von größeren Frucht- und Zierbäumen in den einzelnen Gärten, eine nach einheitlichen Gesichtspunkten ausgeführte Gruppierung von bestimmten Baumformationen in bezug auf Wuchs, Blüten- und Laubwirkung.

So umsäumt die ganze Grünfläche resp. Laubenkolonie nach der Grünflächenseite zu, nach meinem in der Planskizze veranschaulichten Vorschlag, eine Apfelbaumallee (Abb. S. 292). Ich wählte diese Alleeform aus mehrerlei Gründen. Zum ersten, weil der kulturgartenmäßige Typ so am besten in die Innenumgebung ausklingt, zum zweiten schon deswegen, weil durch diese Obstallee den Pächtern gegen entsprechendes Entgelt, vielleicht auf dem Wege des Meistgebots, ein Nutzen entsteht, der nicht hoch genug einzuschätzen ist, zuletzt aber auch der prächtigen Wirkung wegen, die eine solche Baumreihe während der Blüte, am Rande einer frühjährlich grünen Wiese zaubert. Das sind auch die Gründe, weshalb ich es für geboten erachte, die dem allgemeinen Spaziergängerverkehr zugänglichen Hauptwege in der Kolonie selbst mit Obstbaumreihen zu besetzen.

Die breiten Hauptwege, sowie der Ring zwischen Grünfläche und Laubenkolonie erhalten Steinobstbäume, Aepfel und Birnen, die schmäleren Verkehrswege vorteilhaft Kernobst, Kirschen, Zwetschen und Pflaumen. Nach der klimatischen Beschaffenheit und den Bodenverhältnissen der jeweiligen Gegend wird sich die Sortenwahl selbstverständlich zu richten haben. Diese wird auch in der Verschiedenheit ihrer Blüte reichste Nuanzierung in die Gesamtwirkung der Anpflanzung hineintragen.

Laubbäume merkte ich vor an der Straßenseite, an der Außenseite des Volksparkes also. Diese sind unter der Schere zu halten, so daß Baumreihen mit bestimmt bewußter Form entstehen, welche einerseits dem Spaziergänger Schatten geben, ohne aber den angrenzenden Einzelgärten Licht und Luft zu nehmen, also ihren Blumen und Kulturen keinen Schaden zufügen, andererseits aber Fühlung erhalten mit den Häuserreihen der den Volkspark umschließenden Bebauung.

Prächtig denke ich mir die Ausgestaltung der Wege innerhalb der Kolonie. Blühende Syringenhecken wechseln mit Schneeballstrauch-einfriedigungen. Dazwischen zaubert Goldregengesträuch herrlich goldgelbe Farbtöne. Hier Rotdornblüten an den Toreingängen, dort blühender Zierapfel hinter dem Zaun. Wildrosenhecken wechseln mit dem Schlehenhaag, freiwachsende Hecken mit geschorenen, streng und scharf markierten Heckenhorizontalen, die sich über den Gartenzugängen torbogenartig wölben, in Rundbogenform, spitzbögig und dergleichen mehr. Oder es sind hölzerne Torüberwölbungen mit mancherlei blühendem Rankwerk überzogen, mit Rankrosen, Clematis, mit Cobaea, Feuerbohne oder Trichterwinde. Zwischen all dieser Pracht, zwischen Blüte und Grün, in Busch und Hecke liegen die Eingangstore so lustig und lieblich und gestatten dem Vorüberwandelnden einen Einblick in das kleine Gartenparadies. Wir blicken über das Tor hinweg und über den blumenumsäumten Weg zum Gartenhäuschen, das mit dichtem Rankwerk übersponnen ist. Clematis mit tiefblauen Blütenaugen kriechen an der Wand hinauf zum Dach empor, und den Fuß des Gartenhäuschens umkränzt in buntem Gemisch, in leuchtendem Blütenfeuer die Staude. Rosige Federnelken, Pechnelken und Honigblumen begleiten Weg und Rabatten. Der Rosenfreund schafft sich den prächtigsten Rosengarten aus niederen Buschrosen, aus Hochstamm und Kletterform. Aber auch am Gemüsegärtchen finden wir Freude und Erbauung. Auch in seiner Sauberkeit und streng gegliederten Beeteinteilung, mit den an Stangen rankenden Bohnen, mit den ängstlich an dürren Erbsbusch sich klammernden und zum Licht emporkriechenden Erbsen liegt tiefsinnige Poesie.

Wenn Erdbeeren reifen und Himbeeren sich röten, wenn der Apfel am Hochstamm und am Formbaum sich mit roten Wangen schmückt und die Birnen sich goldig färben, — liegt darin nicht das Herrlichste, das Genußreichste, was einem Gartenbesitzer nach der Mühe der Vorarbeit, nach liebevoller Pflege widerfahren kann?

Wer jemals die tiefen Freuden eines erwachenden Frühlingstages mit seinem Blütenrausch und Blütenduft in einer Kleingartenkolonie erlebt hat, wer an Sommerabenden die Kühle der nahenden Nacht zwischen den Hecken und Wegen genoß, wer die jauchzenden Melodien einer scheidenden Natur hier zwischen den Laubengärten auf sich einwirken ließ, dem

kann es keinen Augenblick zweifelhaft erscheinen, daß wir imstande sind, mit bewußtem Hinweis auf die rhythmische Gliederung und Einbringung aller Momente diese neue Parkform würdig dem Stadtbild einzuverleiben.

* * *

Die praktische Ausführung und künstlerische Ausgestaltung des Volksparkes liegt in Händen der städtischen Behörde und ihres Gartenbeamten. Letzterem untersteht für die weitere Zukunft die Unterhaltung und Pflege des Gesamtorganismus. Alles, was außerhalb der Pachtgärten sich befindet an Wegen, Sportflächen, Plätzen und Pflanzungen, wird von ihm dauernd gepflegt, ergänzt und bewirtschaftet. Innerhalb der Gartengrenzen dagegen waltet der Pächter und sorgt für die Pflege und Gesunderhaltung der Großvegetation, der Zier- und Fruchtbäume, Sträucher und Hecken.

Von größter Wichtigkeit für die spätere Ausbildung des gesamten Volksparkes ist, daß die Pflanzung der äußeren, an der Straße und den Wegen der Laubenkolonie liegenden Hecken und Gehölze von seiten der Behörde durch ihren Parkbeamten ausgeführt wird, weil von der bewußt rhythmischen Pflanzung sehr viel für den späteren Eindruck der Gesamtanlage abhängig ist. Der Pächter steht zumeist dem späteren Habitus jung gepflanzter Bäume und Gehölze fremd gegenüber, so daß eine Ausführung dieser wichtigen, stimmungsbildenden Faktoren durch ihn zu den schlimmsten Befürchtungen für die spätere Entwicklung des Parkes Anlaß gäbe.

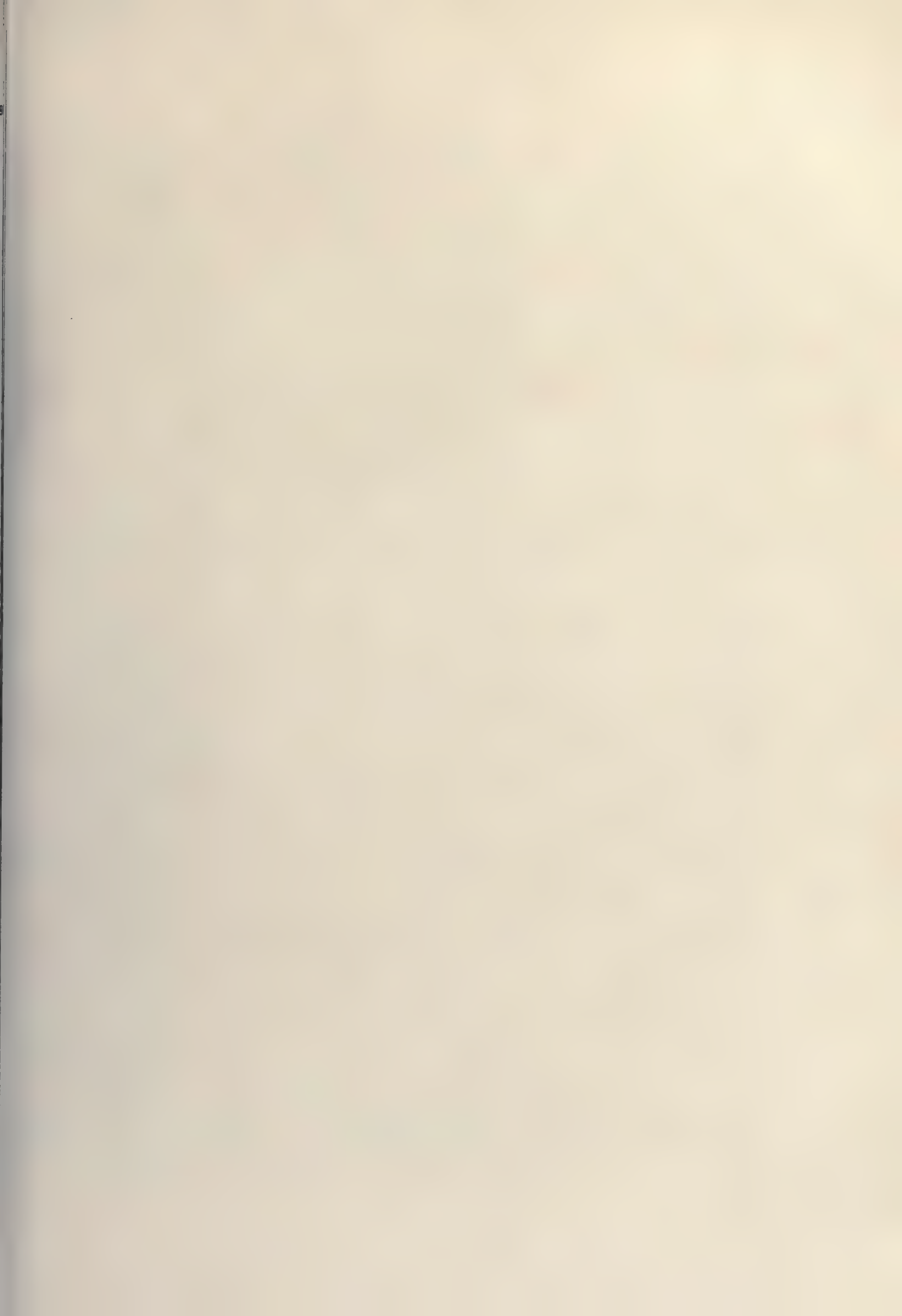
Selbst über die Einbringung der hauptsächlichsten, der markierenden Großvegetation in den Gärten, der Obstbäume, der Zier- und Schattenbäume müßte der Parkarchitekt zu bestimmen haben, wenigstens dem Pächter in seinem ersten freudigen Eifer zur Seite stehen.

Mit der Uebernahme eines Gartens setzt die Arbeit des Pächters am Gesamtorganismus der Laubenkolonie und somit des Volksparkes ein. Er wird dazu erzogen, in bewußter Hingabe für die eine große Sache zu wirken.

Bei den seither üblichen Formen des Großstadtgrüns arbeitet der einzelne, zumeist beamtete Fachmann an dem Ausbau der Grünanlage, hier dagegen arbeitet eine große Anzahl von Köpfen und Sinnen daran, die aber gemeinschaftlich in Kursen theoretisch und praktisch geschult und vorbereitet sind zur Pflege und zum Ausbau des großen Organismus. Diese Pächter alle sind gewissermaßen auf eine Linie gebracht, von der aus sie nun den Organismus beseelen, ihn je nach der Eigenart des einzelnen und dessen Empfindungsäußerungen mit feinen und feinsten ästhetischen Nuancen durchsetzen, die dem Parkorganismus äußeres Ansehen, Ausdruck verleihen. HARRY MAASZ



HARRY MAASZ-LÜBECK — SKIZZE FÜR EINEN BRUNNENPLATZ





ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN

HAUS DR. PRENTZEL IN OBERWERTH

EIN DEUTSCHES BÜRGERHAUS

Auf der Halbinsel Oberwerth in Koblenz erhebt sich ein schmuckes Bürgerhaus, das Herr A. Prentzel von dem Münchner Architekten Ernst Haiger erbauen ließ. Weit hinaus grüßt das blaugraue Schieferdach zwischen den Kronen hoher Bäume gegen Land und Strom. Reizvoll schmiegt sich der Bau in die üppig frohe Gegend, eingestimmt in den Charakter der Stadt und ihrer Anlagen, wie in die heiter behagliche Art des Rheinländertums.

Ein schöner Punkt war zum Bauplatz gewählt. Vom Hause aus sieht man südlich nach Lahnstein hinüber, nördlich auf die Feste Ehrenbreitstein. Spielplätze und Villen nehmen die Halbinsel ein; keine Zinshäuser, keine engen Straßen stören den Blick. Die farbige Abbildung zeigt das Haus von der Rheinwiese aus, dort führt ein Reitweg vorbei, jeder lärmende Stadtverkehr liegt weit ab. Auch die Straße, die von der anderen Seite den Verkehr vermittelt, ist still und überdies teils durch eine hohe Gartenmauer abgeschlossen. Der Besitz verbindet also die Annehmlichkeiten von Stadt und Land, eine Eigenschaft, die um so höher einzuschätzen ist, als viele Villen nur die Unannehmlichkeiten beider zu vereinen wissen. Pappeln streben vor dem Haus und im Garten mit schlanker Anmut empor, Blumen ranken sich um die Terrassenpfeiler, und weiße Gartenbänke locken zum Verweilen. Alles spricht von Behaglichkeit, von friedvollem Ausruhen nach getaner Arbeit.

Besonders gefällt mir auch das Haubentürmchen an der Einfahrt und die Silhouette der Hausmeisterwohnung. Nichts ist gesucht, alles einfach gegliedert, und die Linien ergeben sich wie von selbst. Darin scheint nach meiner Ansicht ein großer Vorzug von Haigers Kunst zu liegen, daß er den Bedürfnissen seines Bauherrn und den Geboten der Landschaft mit gleichem Verständnis entgegenkommt. Er denkt, ehe er seine Pläne macht, und wägt die einzelnen Forderungen gegeneinander ab, bis ein Bau zustande kommt, der ästhetisch wie praktisch befriedigen kann. Es ist nicht immer leicht, Behaglichkeit und Fassadenwirkung ohne Kompromisse so zueinander zu stimmen, daß sich die Wünsche der Stadt und des Besitzers restlos erfüllen.

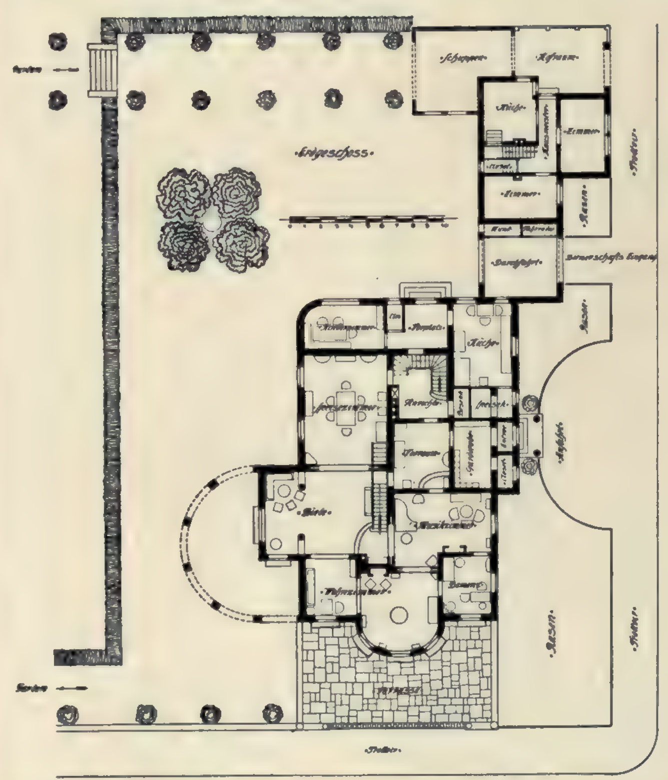
Reizvoll weitet sich eine gedeckte Veranda in den Garten, Gitterwerk für Schlingpflanzen umkleidet ihre Pfeiler, und ein sonniger Balkon, dessen Balustrade große, schön geformte Blumentöpfe krönen, schließt diesen Vorbau sehr entsprechend nach oben ab. Die Gartenfront mit ihren Fenstertüren im Parterre, dem niedrigeren ersten Geschoß und den spitzigen Mansarden, sowie den sogenannten „Augenfenstern“ im obersten Boden macht einen überaus anheimelnden Eindruck und zeigt, daß der gute, künstlerisch durchgebildete Geschmack die besten Wirkungen erzielen kann, auch wenn er sich von den Traditionen vergangener Stilarten befreit und nur da oder dort ein Motiv von früher (wie hier die Augenfenster) geschickt verwendet.

Die Gartenmauer — teils durchbrochen mit Rokokomotiven gearbeitet, teils geschlossen, um den Eindruck des Ungestörten, von der Außenwelt Abgetrennten zu geben — ist aus graublauem Kunststein gefügt und stimmt prächtig zu dem dunkel ockerfarbenen Rauhputz des Hauses. Fensterumrahmungen und Sockel wiederholen den graublauen Stein, dessen Töne das glänzende Schieferdach gut zu steigern vermag. Lustig nehmen sich die grünen Läden aus und stellen eine organische Verbindung her mit dem Grün des Gartens, der Rheinau und der umliegenden, das ganze Bild einrahmenden Hügel.

An der Straßenfront befindet sich der Haupteingang. Seine stillen Linien mahnen an jene ruhig gehaltene Feierlichkeit der Zeiten Schadows, ohne gerade das Klassizistische zu sehr zu unterstreichen. Man tritt zunächst unter ein Vordach, von da in eine kleine Garderobe, wo man ablegt und alles dem heutigen Komfort Entsprechende findet. Von hier aus öffnet sich eine Tür in das eigentliche Vorzimmer, das einerseits zum Salon, andererseits zur Diele führt. Auf Wunsch des Hausherrn ist die Diele, weil sie den eigentlichen Wohnraum der Familie bilden soll, nicht unvermittelt zugänglich, sondern als ein intimer Raum mehr in das Innere des Hauses verlegt. Besucher, die offiziellen Charakter tragen und nicht — wenn ich mich so ausdrücken darf — weiter vordringen als über die Schwelle, können im Salon empfangen werden, ohne die Diele mit dem Treppenhaus zu berühren. So ist hier eine praktische Lösung dieser gesellschaftlich wichtigen Frage gefunden.

Einfach und gediegen — wie es der Gesamtcharakter dieses gut bürgerlichen Hauses erfordert — ist auch die Diele selbst. Jagdtrophäen schmücken die weißen Wände über

ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN
HAUS Dr. PRENTZEL IN OBERWERTH
STRASZENSEITE UND GRUNDRISSE







ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN

HAUS Dr. PRENTZEL IN OBERWERTH

der Holzverkleidung, Schränke sind eingebaut, und ein kleiner, sehr praktisch eingesparter Raum unter der Treppe dient zur Aufnahme der Bücherei. An die Diele schließen sich außer dem Salon ein Wohnzimmer, ein Boudoir für die Dame des Hauses und das Speisezimmer. Der Salon wurde mit vorhandenen Gegenständen eingerichtet, schaltet also aus bei der Betrachtung moderner Kunst. Im Wohnzimmer ist jener gesunde, behaglich freundliche Stil durchgeführt, den wir englischer Anregung verdanken, der sich aber bei uns zu durchaus bodenständiger Eigenart entwickelt hat. Die großen Blumen und das saftige Grün der Wandbespannung, die dunkle Täfelung in den Nischen, das glatte Weiß der oberen Wandflächen und der Decke stimmen vorzüglich zueinander. Ein großer runder Tisch mit stämmigem Säulenfuß bildet den Mittelpunkt des Raums. Am weißen Kamin stehen zwei Klubsessel, an den Wänden verteilen sich einige Gebrauchsmöbel. Der Eindruck des Allzuvollen ist ebenso glücklich vermieden wie der des Kahlen, Allzuleeren. Der moderne Stil läuft, indem er besonders das Sachgemäße und Notwendige betont, leicht Gefahr, die Räume leer und nüchtern erscheinen zu lassen. Hier setzt nun der Geschmack eines liebevoll einrichtenden Architekten ein. Wenn die Proportionen klug gegeneinander abgewogen sind und die Flächen da und dort architektonisch abgeteilt werden, wird dieser Eindruck, wie in Haigers Koblenzer Haus, glücklich vermieden.



ARCH. ERNST HAIGER ▫ HAUS DR. PRENTZEL: HAUPTEINGANG

An das Speisezimmer schließt sich eine Anrichte mit Dienerschaftstreppe. Ein dreifacher Abschluß trennt es von der Küche, so daß keinerlei Eßgeruch ins Haus dringen kann. Um die Tätigkeit der Hausfrau zu erleichtern und bessere Aufsicht über das Personal zu ermöglichen, sollte sich die Küche im Erdgeschoß befinden, statt — wie es sonst in Herrschaftshäusern beliebt ist — im Souterrain oder einem eigenen Dienerschaftsflügel untergebracht zu sein. Wenn zwei Forderungen miteinander in Widerspruch geraten, muß man sich für die stärkere entscheiden. Hier war es jedenfalls angebracht, den praktischen Gesichtspunkten des Haushalts nachzugeben, wenn auch der Grundriß dadurch etwas Unruhigeres bekam, als es sonst den Entwürfen Haigers eigen ist.

In den ersten Stock führt eine bequeme, wenn auch etwas schmale Treppe. Ein hellgehaltener, sehr anmutig wirkender Flur öffnet sich in die verschiedenen Räume, wie Schlafzimmer der Eltern und Kinder mit sehr komfortablen Bädern, Spiel- und Lern-Zimmer. Nach dem offenen Balkon ist ein kleines Frühstückszimmer gerichtet, das im Sommer eine Loggia bildet, denn die ganze Außenwand ist von hohen Glastüren eingenommen, die man in ihrer vollen Breite öffnen kann.

Zentralheizung und Wassserleitung ziehen sich durch das ganze Gebäude, die Heizkörper sind in der gebräuchlichen Art verdeckt mit Ausnahme jenes im Damenzimmer, der den Künstler



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN

HAUS DR. PRENTZEL: GARTENSEITE



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN GEDECKTE VERANDA VOR DER HALLE

zu eigenartigem Versuch veranlaßt hat. Er steht in Form eines Ofens aus der Zopfzeit in einer kleinen Nische und erinnert so an die gemütlichen Zeiten, in denen noch das Holzfeuer traut im Zimmer knisterte. Die Heizrohre liegen offen in Messinggehäusen, der Grund der durchbrochenen Kannelüren ist Lapislazuli-Blau und stimmt gut zu der grauen Wand des Zimmers.

Ein gemütliches Haus! So müssen wir sagen, wenn wir die Räume durchschritten haben und uns wieder auf der stillen Straße befinden, die in kurzer Zeit die schönen Rheinanlagen entlang dem Herzen der Stadt zuführt. Ein gemütliches Haus! Ich glaube, mit diesem Urteil können beide, Bauherr und Architekt, zufrieden sein. ALEXANDER VON GLEICHEN-RUSSWURM

Was bisher vielleicht hier und da unbewußt getan worden ist, muß in Zukunft unbedingt bewußt und konsequent geschehen. Es gibt nur ein menschliches Gestalten. Genau dieselben Gestaltungstendenzen kehren wieder beim Kunsthandwerker, beim Architekten, beim Ingenieur, beim Werkzeugverfertiger, beim Schneider, bei der Putzmacherin, beim simplen Handwerker. Es handelt sich immer um die gleichen Dinge: gute Proportionierung, Abstimmung der Farben, wirkungsvollen Aufbau, Rhythmus, ausdrucksvolle Form. Die Tendenzen, die bei allen diesen Gestaltern wirken, sind allgemeiner, sozusagen kosmischer Art; sie sind unserer Gehirntätigkeit immanent. HERMANN MUTHESIUS

(Aus: Jahrbuch des Deutschen Werkbundes 1913)



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN PAPPELPROMENADE AN DER RHEINSEITE

WOHER UND WOHIN?

EINE BETRACHTUNG

In Köln ist eben alles dabei, wieder eine Ausstellung deutschen Kunstgewerbes zu organisieren. Der Werkbund bietet seine ganze Mannschaft auf, um mit den beträchtlichen Mitteln, die für eine solche Gelegenheit überhaupt mobil zu machen sind, Hallen zu bauen und Hallen zu füllen. Man wird nach den Ankündigungen, die durch die Blätter laufen oder die einem sonst zu Ohren kommen, den Sommer über in Köln alles an Namen und Dingen finden, was den Stolz des gegenwärtigen Kunstgewerbes ausmacht. Keiner der Leute, die von Belang erscheinen, wird — das ist mit ziemlicher Sicherheit anzunehmen — fehlen; zweifellos wird der Werkbund von seinen Mitgliedern, denen ja die besten, wenn auch nicht mehr nur diese allerbesten unserer Architekten und Kunsthandwerker angehören, alle aufmarschieren lassen, die im Sinne seiner Bestrebungen etwas Sehenswertes zu bieten haben.

Es wird also an den Ufern des Rheins eine Art Generalschau über die besten im heutigen Kunstgewerbe tätigen Kräfte geben. Es wird dokumentiert, was wir unter jenem Begriffskomplex, den wir die neudeutsche Kunstgewerbebewegung zu nennen



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN ◘ HAUS DR. PRENTZEL: WOHNUNG DES HAUSMEISTERS

gewohnt sind, augenblicklich zu verstehen haben. Wie die Ausstellungen in München, Darmstadt und Dresden Bilanzen dieser Bewegung waren, wie sie im Verlauf der Entwicklung zu einem Gradmesser der jeweiligen Situation geworden sind, so wird Köln in dieser Folge den Jahresring 1914 abgeben.

Wodurch wird Köln sich von jenen vorhergehenden Ausstellungen unterscheiden? Was wird es zu bieten haben? Mit anderen Worten, was für eine Ausstellung entspricht dem augenblicklichen Stand unseres Kunstgewerbes, was für eine Schau können die besten der augenblicklich tätigen Kräfte zusammenstellen?

Vor allem wird man sich darüber klar sein müssen, daß bei Gelegenheit der früheren Ausstellungen: 1896, 1901 und 1906 mit genau denselben Begriffen, mit denen wir zu operieren pflegen, ganz andere Vorstellungen verknüpft waren, als es jetzt der Fall ist. Unter „modern“, unter „künstlerisch“, unter „Zeitstil“ und was es an dergleichen Vokabeln noch gibt, verstanden ein van de Velde, ein Obrist, ein Olbrich etwas durchaus anderes, als es etwa ein Troost augenblicklich versteht. Das junge Kunstgewerbe wollte in jenen Sturmjahren, deren Zeugen eben die Ausstellungen bis Dresden 1906 waren, auch etwas ganz anderes, als es heute will, heute vielleicht muß.

Jenes Kunstgewerbe war herausgeboren aus einer wahrhaft künstlerischen Leidenschaft, einer Ekstase, die keine Hindernisse zu sehen, keinen Widerstand zu achten, keine Grenzen anzuerkennen schien. Die Menschen, die sich daran machten, Wohnräume, Möbel und Hausgeräte zu reformieren, glaubten sich vom Schicksal ausersehen für eine der gewaltigsten Aufgaben, die dem Künstler überhaupt gestellt werden können, und sie hatten den Ehrgeiz der großen Schöpfernaturen, die ihnen von der Zeit aufgedrungene Mission aufs vollkommenste zu erfüllen. Der Rausch, etwas ganz Großes, etwas Ureigenes zu leisten, hatte sie erfaßt; besessen von einer Idee, jugendselig, tollkühn sprangen sie hinein in die Gewerbe, wo es nicht um ein anderes Formenschema, nicht um ein bißchen Geschmäcklertum, sondern um den Ausdruck einer neuen Weltanschauung

ging. Was sie, was die Bedeutendsten unter ihnen zu einem so gewagten Schritt antrieb, war keineswegs bloß jenes Kalkül, daß das Bildermalen zu einem so unrentablen Geschäft geworden war; sie empfanden sich als Träger einer Geistesströmung, die vom Kunstgewerbe lediglich ihren Ausgangspunkt nahm, um die Formlosigkeit auf allen Kulturgebieten zu beseitigen. Die Barbarei und die Phrasenhaftigkeit in der Architektur und den dekorativen Künsten niederzukämpfen, war nur eine, nur die erste ihrer Sorgen.

Être de son temps, wie es die Gier eines MANET war, Modernität, auf die der revoltierende COURBET versessen war, das war auch der Antrieb jener kunstgewerblichen Reformer, die in der bürgerlichen Wohnung nichts mehr dulden wollten, was sich nicht vor dem Geist und der Vernunft der Zeit einwandfrei legitimieren konnte. Nichts in der



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN HAUS DR. PRENTZEL: NEBENEINGANG



EINGEB. BÜCHER- U. MAPPENSCHRÄNKE UNT. D. TREPPE D. DIELE (VGL. S. 307)

muster auswirkt; aber niemand wird zu bestreiten wagen, daß diese ersten Manifestationen des neuen deutschen Kunstgewerbes durchglutet waren von der künstlerischen Leidenschaft. Man durchblättere noch einmal die Publikationen, die uns die Erinnerung an jene ersten Ausstellungen bewahrt haben, und schalte auf einen Augenblick nur alle rationalistisch kleinlichen Erwägungen aus. Man wird dann verblüfft sein über die Summe von urwüchsiger Schöpferkraft, die da an simplen Hausgeräten verausgabt worden ist. Wenn es nicht töricht wäre, mit Vokabeln zu spielen, dann könnte man angesichts dieser Dokumentationen von einem „expressionistischen" Kunstgewerbe reden. Vielleicht gibt es nicht einmal in unserer jüngsten Malerei, die als Ausdruck eines Seelischen genommen werden will, so viel Innerlichkeit, so gewaltig persönliches Erleben.

Kein Zweifel, daß mit diesen ungemein künstlerischen Auswirkungen nur ein Teil des von Ruskin aufgestellten Programmes erfüllt war. Was da geboten wurde, war ja bis in die kleinste Kurve hinein individuell. Jeder dieser Kunstgewerbler hatte — zunächst wenigstens — den Fanatismus des echten Künstlers, nichts aus seinem Atelier hinauszugeben, was nicht ganz seine Handschrift trug, was nicht Ausdruck seines innersten Empfindens war. Das aber war schließlich nicht der Sinn dieser Gewerberevolution, daß es für den Großherzog von Hessen, für den Dichter Heymel, für den Künstler Olbrich ein modernes Milieu gab. „Was nur einem Einzigen zugute kommt, ist schon fast unnütz, und in der künftigen Gesellschaft wird nur das geachtet sein, was für alle von Nutzen ist." Das war eine der Thesen des van de Velde. Eine so reale Tatsache wie die Industrie zu verpönen, die Maschinen, wie Ruskin und Morris es wollten, zu zerstören oder still zu legen, diese ganze Romantik einfältiger Handwerkerherzen, mußte abgetan werden. Das neue Kunstgewerbe mußte die Maschine benutzen als das, was sie ist,

Umgebung des modernen Menschen: weder eine Stuhllehne, noch eine Blumenvase, noch ein Tintenfaß sollte es geben, das nicht aufs neue durchgeformt worden wäre. Keine Form, auch nicht ein Ornamentenzipfelchen, das irgend einer früheren Epoche angemessen war, wurde geduldet. Man träumte von einer art nouveau, man war erfüllt von der Sehnsucht, dem modernen Menschen in seinen Gebrauchsgeräten einen Ausdruck seiner Wesenheit zu bieten, wie es der Mensch der Antike, der Mensch der Gotik oder des Rokoko in allem, was ihm zugehörig war, hatte. Was von den VAN DE VELDE, OBRIST, PANKOK, ENDELL, OLBRICH, BEHRENS, HOFFMANN, RIEMERSCHMID, PAUL usw. auf die ersten Ausstellungen des neuen Kunstgewerbes gebracht worden war, war deshalb auch so faszinierend, weil alles aus dem Erlebnis des schöpferischen Künstlergeistes herausgeboren war. Gewiß, es ist lächerlich von der Seele zu reden, die sich an einem Tischbein, einem Sofakissen, einem Tapeten-



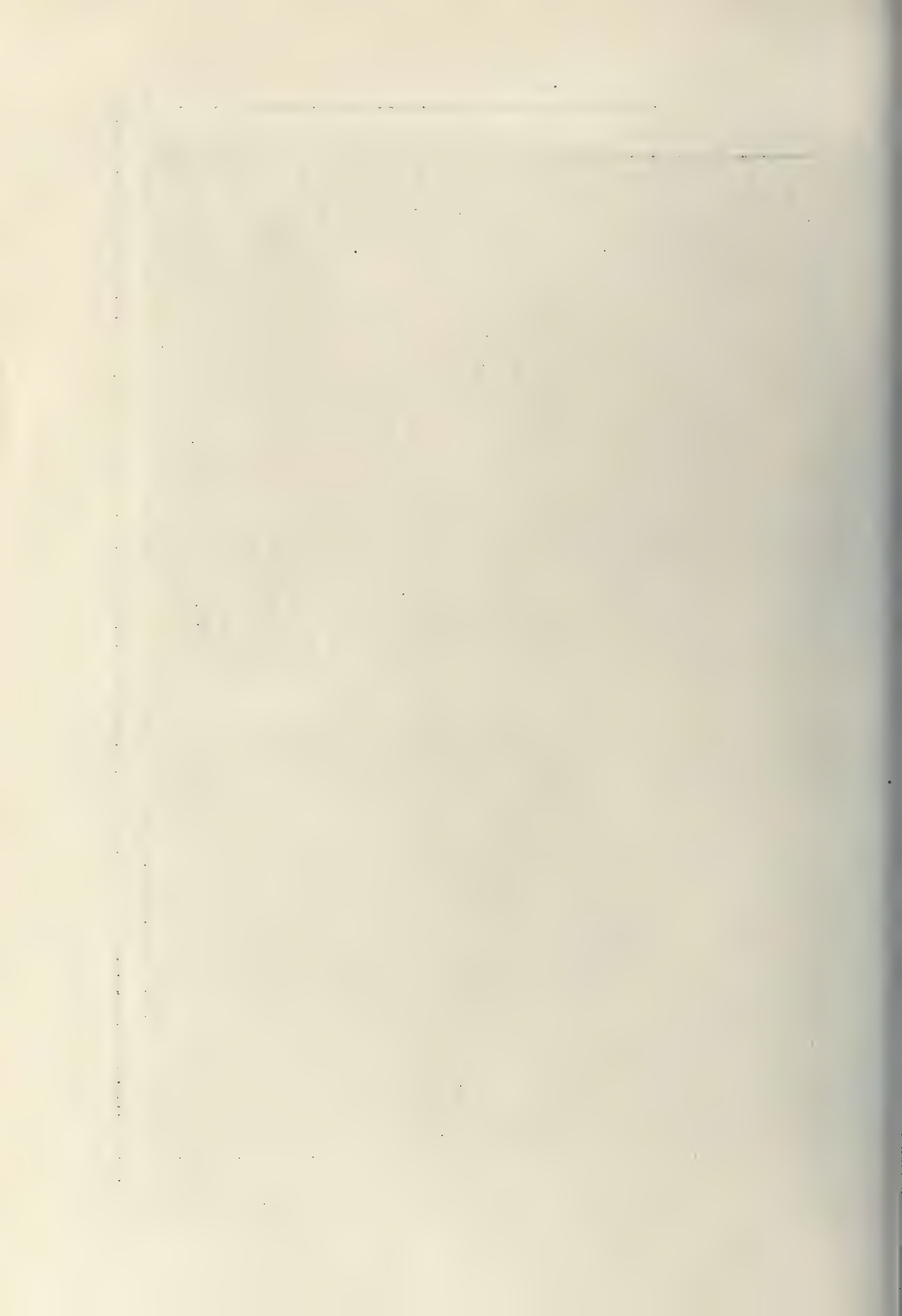
ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN HAUS DR. PRENTZEL: DIELE



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN HAUS Dr. PRENTZEL: WOHNZIMMER



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN — HAUS DR. PRENTZEL: WOHNZIMMER





ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN FENSTERWAND DES WOHNZIMMERS

als ein gegebenes, nicht weg zu disputierendes Werkzeug, das vom Menschengeist geschaffen und durch den Menschengeist gut oder schlimm zu dirigieren war. Das Streben der Künstler mußte es sein, sich zum Herrn dieser rastlos produzierenden Maschinen zu machen, durch sie Gutes und Schönes tausendfältig verbreiten zu lassen. Die Maschinenmöbel RIEMERSCHMIDS, die Bogenlampen des PETER BEHRENS, die Plakate von LUCIAN BERNHARD, die neuen Drucktypen und alle die anderen Dinge, die so für Hunderte und Tausende geschaffen werden konnten, stellen jenen anderen Zweig der gewerblichen Entwicklung dar, der mit dem Begriff der Qualitätsarbeit zusammenzufassen ist. Waren die ersten Ausstellungen bis Dresden 1906 unter Vernachlässigung dieser sozialen Mission des neuen Kunstgewerbes Dokumente eines kühn schaffenden Künstlertums, so waren die weiteren Ausstellungen, namentlich die von München 1908 und die „Bayerische Gewerbeschau" Schrittmacher für diese Massenkunst, für die Qualitätsverbesserung der Massenwaren. Die Arbeiterhäuser auf der Darmstädter Künstlerkolonie 1908 verglichen mit dem Haus Olbrich, mit dem Musikzimmer des Großherzogs von Hessen von 1901, das etwa ist der Gang dieser Entwicklung. Köln wird nichts anderes sein als eine Fortsetzung dieser auf die Massenproduktion eingestellten Bestrebungen. Es wird wahrscheinlich in noch größerem Umfange zeigen wie die Industrie diese neue Art Gewerbekünstler zu nutzen versteht und wie immer neue Industrien sich anschließen. Diese eine Seite der Bewegung wird vielleicht in einem bis jetzt noch nicht erreichten Umfang gezeigt werden. Qualitätsarbeit im Sinne unserer optischen und chemischen Industrie, Qualitätsarbeit, wie sie von Krupp geleistet wird, wird das vielleicht noch immer nur in Ausnahmefällen sein, aber es wird doch von Künstlerhänden beeinflußte Industriearbeit sein.

Ob in Köln etwas gezeigt werden kann von jener andern Seite des ursprünglichen Kunstgewerbeprogramms, von jenen erregenden Dokumenten wahrhaft künstlerischer Schöpferpersönlichkeiten, die die ersten Ausstellungen so aufreizend und hinreißend machten, ist



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN HAUS DR. PRENTZEL: DAMENZIMMER



AUS DEM FRÜHSTÜCKSZIMMER

AUS DEM VORRAUM

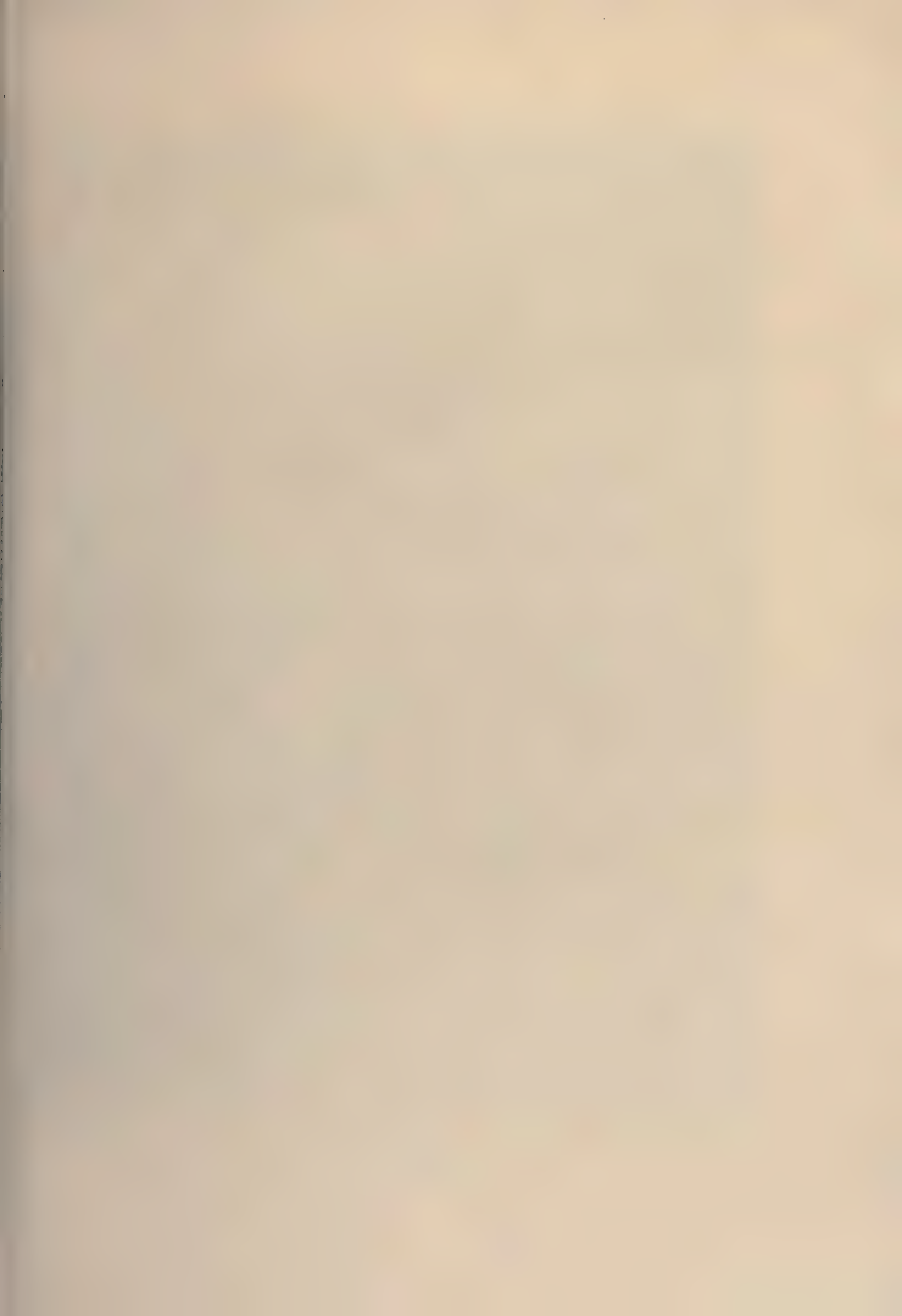
ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN ▫ HAUS Dr. PRENTZEL

dagegen zweifelhaft. Je mehr das neue Kunstgewerbe sich in die Industrie hineingearbeitet hat, um so mehr hat es auf diese rein künstlerischen Antriebe verzichtet. Aus dem Künstler, der beim Schaffen, beim Auswirken seiner Persönlichkeit Ekstasen erlebte, ist ein sehr brauchbarer und ein sehr gefälliger Industriezeichner geworden. Das Heroische des großen Künstlertums ist bei ihm aufgegangen in einen gewählten Geschmack. Was heute von Kunstgewerbekünstlern gezeigt werden kann, wird eine ziemlich ausgereifte Geschmackskunst sein. Eine Geschmackskunst, die sich nicht scheut, alte Formelemente aufzunehmen, die es zu einem Allgemeinstil bereits gebracht hat, obgleich da, wie Muthesius es neulich einmal wenn auch mit anderen Worten ausgesprochen hat, von einem neuen Stil, von einer art nouveau nicht eigentlich die Rede sein kann. Das neue Kunstgewerbe ist eben bei dem Bestreben dem großen Publikum zu dienen, etwas in die Botmäßigkeit dieses Publikums und seines Publikumgeschmackes geraten; der Innenarchitekt ist in vielen Fällen aus dem Führenden ein Geführter geworden. Von der Kölner Ausstellung etwas anderes verlangen als die Feststellung dieser Situation, hieße sie mit Ansprüchen belasten, die sie zu erfüllen gar nicht imstande ist. Man wird sich, wenn man nach Köln geht, über diese Entwicklung — mag man zu ihr stehen wie man will — klar sein müssen, wird die Mission dieser ersten Werkbund-Ausstellung zu suchen haben in der Vielseitigkeit dieser Industrie- und Geschmackskünste. Nach der Richtung hin wird sie vermutlich eine großaufgemachte Bilanz sein; es wäre vielleicht auch denkbar, daß Köln wiederum zu einem Ausgangspunkt werden könnte, dann nämlich, wenn wiederum Künstler aufträten, die den Trieb hätten, ihr Künstlertum als erstes und einziges voranzustellen. Jene Mission nach der Richtung der Geschmacksindustrie, das dürfte diese Bilanz ausweisen, erscheint erfüllt. Es fehlt nicht an Talenten und Begabungen, die den angebahnten Weg Schritt für Schritt fortzuführen vermögen. Es gibt da nur noch Lösungen im einzelnen, aber nicht mehr Aufgaben, nicht mehr Probleme für den Künstler, der, das könnte die Erkenntnis von Köln 1914 sein, sich selbst wieder zu entdecken, wieder aus seinem Innersten heraus Schöpfer, Schöpfer einer nun wirklichen art nouveau zu werden hätte.

PAUL WESTHEIM



ARCH. ERNST HAIGER-MÜNCHEN ▪ HAUS DR. PRENTZEL: FLUR IM OBERGESCHOSZ





IGNATIUS TASCHNER † DER STRAUCHDIEB



C. DELL'ANTONIO-WARMBRUNN — IN HOLZ GESCHNITZTES RELIEF

HOLZPLASTIK

Im Frankfurter Liebig-Haus gibt es unter den Erwerbungen, die Swarzenski in einer seiner besten Stunden geglückt sind, eine kleine Holzgruppe, die, je zu vergessen, unmöglich ist. Es ist eine Maria, ein deutsches Mädchen, wie sie fein, säuberlich und gutherzig im Rheintal aufzuwachsen pflegten. Eine Unschuld mit liebreizenden Bäckchen, mit einem knospenzarten Körperchen, die auf dem jungfräulichen Schoß den Leib des Gekreuzigten hält. Dieser Christus ist von der Rasse der Grünewalds; der morbide Leib ist, ehe er vom Kreuz herabgenommen werden konnte, schon in Verwesung übergegangen. Fleischteile hängen zerfallen und zerfetzt von den Knochen herunter. Rostende Nägel haben tiefe, eitrige Löcher gerissen. Blutstropfen sind zu klebrigen Massen geronnen. Der irdisch-sterbliche Teil des Gottmenschen ein Bild schaurigster Verwesung. Und dieses Häufchen jammerbarer Menschlichkeit zärtlich gehalten von dem schwachen Arm einer himmlischen Jungfrau. Nie ist Mutterliebe kühner, großartiger gezeigt worden. Ein so niedliches, ein mit goldenen Gewändern so hübsch umkleidetes Körperchen, eine so ekle Leichenmasse, und doch diese innig tiefe Liebe zu dem grauenvollen Leichnam, der alles ist, was von dem teuren Sohn auf Erden zurückgeblieben ...

Ein namenloser Holzschnitzer, der irgendwo im deutschen Wald sein karges Dasein fristete, hat dieses Epos der Mutterliebe gedichtet. Seine Gottergriffenheit hat er ausgesungen an dem harten Block des Lindenstammes. Das Herz voll des Grimmes, der Männer zu Taten antreibt, voll des Leids, das den Stummen zum Dichter macht. Es war mehr die Seele, als die Hand, die da das Schnitzmesser führte.

Wie denn der Deutsche von je besessen zu sein scheint von dem Drang zu bosseln und zu schnitzeln und in das harte Holz seiner Wälder zu furchen, was ihn zutiefst im Innersten erregt. Träumer und Bildner zugleich, schweigsam und verschlossen sitzt er am strahlenden Herdfeuer, ein Grübler, ein Sinnierer, dem das Wort sich nicht von der Zunge lösen will, dem der Ton in der Kehle stecken bleibt und der, um sich, sein Denken und Fühlen auszugeben, Figuren formt, die wie ein Abbild seiner unergründbaren Verschlossenheit dastehen. Er bosselt nicht in leicht, allzu leicht knetbarem Ton; die schwielige Faust, die den Morgenstern wie die Pflugschar zu führen weiß, verlangte nach härterem Gerät, nach Hammer



ERNST BARLACH-BERLIN HOLZFIGUR: DER EINSAME

Mit Genehmigung von Paul Cassirers Verlag, Berlin



ERNST BARLACH-BERLIN RUHENDER WANDERER

ERNST BARLACH-BERLIN SINGENDE FRAUEN

Mit Genehmigung von Paul Cassirers Verlag, Berlin



R. LANGER-STEGLITZ ▪ HIRTENJUNGE (BIRNBAUMHOLZ)

und Meißel, um auf schwankendem Gerüst in die aufgetürmten Mauern der Dome Sinnbilder und Fratzen zu klopfen, nach dem geschliffenen Stahl, um zur Ehre Gottes oder zum Wohlgefallen der Menschen, den ungefügen Holzpflock lebendig, sprechend zu machen.

Das Bildschnitzen ist immer als eine Volkskunst angesehen worden. Vielleicht deshalb, weil Material und Werkzeug jedem zur Hand waren. Jeder Bursch hatte in seiner Tasche das Messer, einen Holzpflock gab es überall und überall auch müßige Stunden, in denen der Spieltrieb nach Betätigung lechzte. Was so wurde, stand den Leuten menschlich nah. Es wurde nicht als große Kunst angesehen wie die, die man in Meisterwerkstätten lernte, und die zum Ergötzen der Edelleute geübt wurde. Es gab da kein System des Schönen, keine kniffliche Aesthetik mit Regeln, die zu beachten und zu befolgen waren. Man gestaltete aus ursprünglichen Antrieben heraus, formte, wie es einem zu Sinn war, hörte in den Hölzern geheimnisvolle Rhapsodien rauschen und wollte sie wie die eigne Seele erlösen.

Aus solchem Drang entstehen in der germanischen Welt die erschütternden Kunstwerke. Wo bei uns das Schöne und das formale Gebundene angestrebt wurde, war Ohnmacht das Ergebnis. Um wie die großen Kunstnationen dekorativ zu tändeln, mußten wir unseres Besten, unserer Innerlichkeit, unserer Lust am Knorrig-Individuellen, am Charakteristischen entraten. Der deutschen Holzplastik — wie aktenmäßig schwer, wie gelahrt klingt solche Vokabel gegenüber so naiven Auswirkungen eines Volksgeistes! — ist diese Gefahr fast ganz erspart geblieben. Die feinen Leute, die in einem Gebild der menschlichen Hand nie die Menschlichkeit sondern die „Strömung“, die „Entwicklungslinie“ sehen, haben dem, was da im Holz von der bäuerischen Derbheit entstand, zuzeiten einfach keine Beachtung geschenkt. Gewiß, manch einer von diesen Bildschnitzern, der TILLMANN RIEMENSCHNEIDER, um den bekanntesten der Namen zu nennen, ist in die Glorie ihrer Kunstgeschichtsbetrachtung eingegangen; aber im großen blieb das ein Strom, der unter der Oberfläche feudal-aristokratischer Schönbildnerei dahinfloß, um zu versiegen, als das Volk künstlerisch verstummte.

Wir, die wir mit so viel Intellekt an derlei Erscheinungen herangehen, sind voll wehleidiger Klagen über den Gang dieser Entwicklung, die gerade vor uns so jäh abbricht. Mit dem Stolz, der uns auf einmal überkam, als wir die grandiose Charakteristik vom Wurm angefressener Holzfiguren zu begreifen begannen, hat uns auch die Scham angewandelt, in den



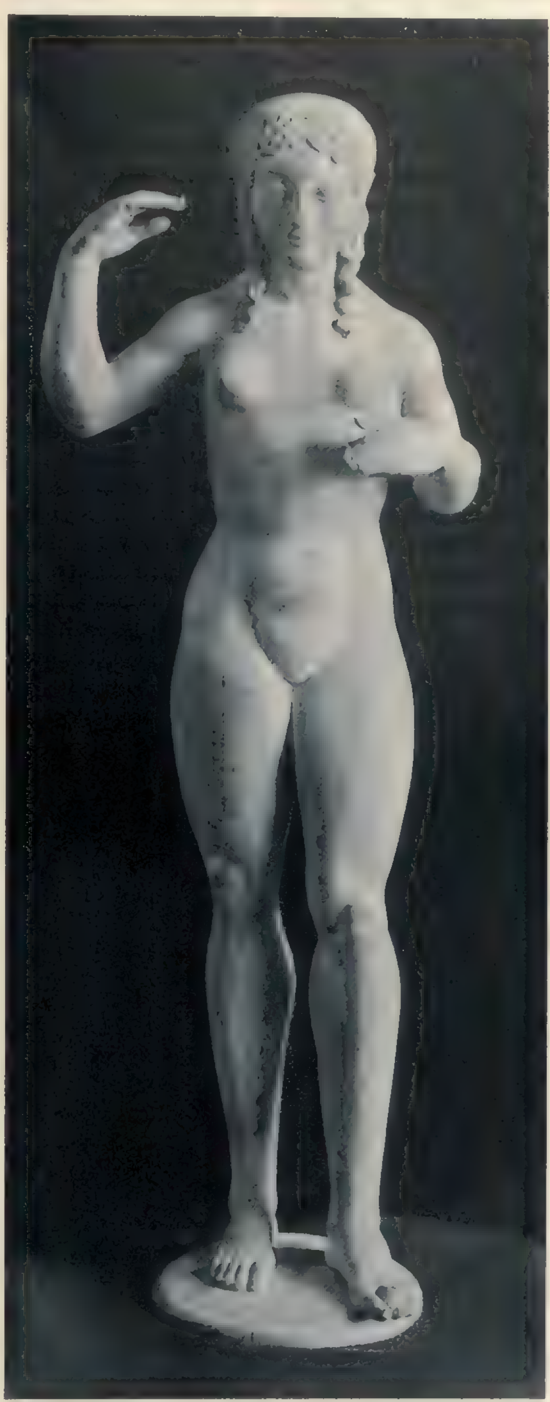
RICHARD LANGER-STEGLITZ KLAGENDE (EICHENHOLZRELIEF)



JOSEPH WACKERLE-BERLIN ▫ TREPPENPFOSTEN FÜR EIN BUREAU DES NORDDEUTSCHEN LLOYD

Abkömmlingen dieser deutschen Holzschnitzerleute armselige Fabrikanten trivialer Reiseandenken zu sehen, und ist uns die Lust angekommen, wieder derartiges zu machen. Wir haben damit angefangen, die Holzplastik zu „reformieren" oder „wiederzubeleben", wie man so hübsch anmaßlich ja wohl zu sagen pflegt.

Also ist ein Komitee mit großartigen Namen zusammengebettelt worden. Die Berliner Handwerkskammer wurde „interessiert"; sie ließ sich verleiten, einen Kurs, zu Deutsch einen Ruheposten für einen ebenso mäßigen Bildhauer wie unmöglichen Holzschnitzer zu schaffen. Das offizielle Akademikertum wurde ebenfalls interessiert. Nicht etwa der Art, daß die hohen Herren Professoren auf einmal zum Holzblock gegriffen und ihre Figuren Schnitt um Schnitt mühselig aus dem Holz geschnitzt hätten. Sie gaben bedauernswerten Gesellen — Handwerker-, Handlangernaturen! — etliche ihrer Bronze-, Marmor- oder Gipsarbeiten und hatten acht, daß diese Dinge von denen recht säuberlich in Holz reproduziert wurden. Mit Hilfe von mehr oder minder raffinierten Uebermalungen wurde dann auch wirklich das Vexierspiel erreicht, daß man nur durch Beklopfen feststellen kann, ob solch feister Bischof von Walter Schott aus polychromem Marmor oder angemaltem Holz besteht. So verschnittene Hölzer, auf Postamente gestellt, ergaben dann eine Ausstellung, die in Berlin und anderen Orten zu sehen war, und über die — wenn auch nur mit heftigstem Widerwillen — mit ein paar Worten geredet werden muß, war sie doch der härteste Schlag, der gegen eine neue Holzbildhauerkunst überhaupt geführt werden konnte. Ich spreche nicht von der barbarischen Geschmacklosigkeit, an der die Leute kranken müssen, die sich hier als Führer aufzudrängen versuchten in einer Sache, die sie nur zu diskreditieren vermögen. Aber was unerhört empfunden werden mußte an dieser Ueberschau über den Stand unserer heutigen Holzplastik, die unter der Flagge jenes wirklich großartigen Komitees segelte, war die — zufällige oder absichtliche? — Fernhaltung aller unserer wahren Holzplastiker, die seit Jahren schon auch ohne Aussicht auf Ausstellungsehrungen oder ein Fachlehrerpöstchen ihrer Lust, in Holz zu schnitzen, gefröhnt hatten. Keiner der Künstler, deren Arbeiten hier vereinigt sind — mit der einen Ausnahme des Anton Puchegger — weder der amüsierliche Ignatius Taschner, weder ein Geist wie Wackerle, noch so gewichtige, so zwingende Talente wie Albiker oder Langer, von einem genialen Ekstatiker wie Barlach ganz abgesehen, waren da vertreten, wo man vorgab zu zeigen, wie und von wem in unseren Tagen die Holzschnitzerkunst „wieder belebt" werden könnte. Doch genug von solcher anmaßlichen Unfähigkeit, die nur in ihre Schranken gewiesen werden muß, damit eine aus der Zeit aufquellende Sehnsucht nicht weiter mißbraucht



JOSEPH WACKERLE DIE SCHÖNE GALATHEE

werde von Managern, die, um beachtet zu werden, eine Krücke brauchen.

Mühen wir uns nicht ab, diese Bildschnitzerei mit Tendenzen zu belasten, um sie wie die Plakatkunst, die Kinderkunst oder Volkskunst zu einer jener Modebewegungen zu machen, die sich nach den Gesetzen einer höheren Gerechtigkeit in kurzer Zeit immer wieder selbst aufzehren müssen. Genießen wir ganz ohne Nebenabsichten hier wieder einmal das Handwerk. Das Handwerk, von dem so gern und so viel gesprochen und das doch so gering geschätzt wird. Sonst hätte es nicht geschehen können, daß man wie hier die eigentlichen Schnitzer als Handlanger der „Künstler" ansah, die ohne Rücksicht auf Material und Technik ihre Gipse kneteten und sie dann wie eine Fabrikware ausführen ließen. Die Phantasie, die wir an derlei Arbeiten zu schätzen haben, ist doch die, die aus den knorrigen Holzstämmen erblühte. Mag sie auch nicht so weit ausladend sein, sie wird in ihrer Kargheit doch Echtheit und Natürlichkeit haben. Darum ist ein Unterricht, wie er in Flensburg in der Handwerkerschule des ANTON HUBER den jungen Schnitzern erteilt wird, schätzbar. Die „Flucht nach Aegypten" oder der „Gang nach Emmaus", die wir als Proben einer vielseitigen Unterrichtstätigkeit beifügen, zeugen von einer Handwerkergesinnung, die sich nicht bei der Erlernung von Handgriffen beruhigt, sondern auf der sicheren Grundlage des Handwerklichen nun auch zu bilden anfängt. Bei dem, was diese Lehrer bieten, hat man das Gefühl, daß irgendwann aus diesem vielleicht noch nicht immer ganz klaren Streben etwas Gediegenes herauskommen könnte. Wie ja auch in der Vergangenheit die schönsten der Holzplastiken so geworden sind. Und es ist, wenn wir an die Pflege solchen Handwerks denken, eine erfreuliche Tatsache, einen Mann wie WACKERLE ebenfalls als Jugendbildner zu wissen. Wandschnitzereien, wie er sie im Rauchsalon des Dampfers „George Washington" hat oder die liegende Figur, die er jetzt für ein Treppenhaus schnitzte, sind als angewandte Plastik höchst schätzbare Dokumente für jene dekorativen Triebe, denen wir meist sehr viel weniger glücklich nachjagen zu müssen glauben. TASCHNER, der bekanntlich aus einer fränkischen Handwerkerfamilie stammte und, wie auch seine Ofenkacheln beweisen, zu seinen schönsten Resultaten immer gelangte, wenn er diesem eingeborenen Trieb folgen konnte, wenn er nicht über sich hinaus zu einer seinem Wesen fremden Monumentalität auszugreifen gezwungen war, war gewiß diesem Wackerle im Naturell verwandt. Er war in seinen Einfällen — man erinnere sich neben dem „Strauchdieb" auch an den vergnüglichen „Wandersburschen", der in hartem Holz die Schelmerei eines schnurrigen Volksliedes verkörpert — schweifender, spielerischer, wohingegen bei Wackerle die Tektonik zu schätzen wäre, die alle seine Figuren in den Raum eingeboren erscheinen läßt. Diese Tendenz zum Architektonisch-Monumentalen, der Wille zur großen Form, dem unsere ganze Plastik wieder zustrebt und der am stärksten wohl in einem Synthetiker wie BARLACH

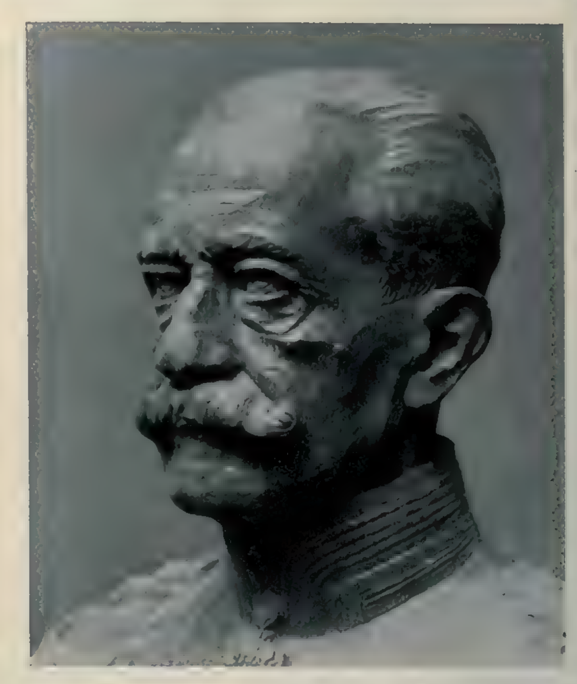


HEINZ WEDDIG-FLENSBURG ▫ FLUCHT NACH ÄGYPTEN (BIRNBAUMHOLZ)

FRITZ HEIT-FLENSBURG GANG NACH EMMAUS (EICHENHOLZGRUPPE)

zur Wirklichkeit geworden, zeigt sich mächtig auch in den Schnitzereien eines ALBIKER und eines LANGER. In solchen Künstlern wächst sich das Handwerk aus zur großen, ausdrucksvollen Form. Es ist sehr charakteristisch, sie, während die meisten ihrer Kollegen im Irrgarten der Theorien herumtaumeln, auf diesem Handwerkswege zu so sicheren Resultaten gelangen zu sehen. Die Relieffiguren von ALBIKER müssen als frappante Bestätigungen für das synthetische Wollen erscheinen, das diesen Geist schon immer in die Nähe von HALLER und LEHMBRUCK rückte. RICHARD LANGERS Talent scheint recht eigentlich beim Schnitzen zu einer entschiedenen Konzentration gelangt zu sein. Man spürt, wie dieser Bildhauer auf einmal einem prägnanten Ausdruck zustrebt, wie ein edler Rhythmus alles in ihm eint und festigt. So voll sehr echter Lyrik der „Hirtenjunge“ noch ist, so dramatisch geladen sind die Energien in der „Klagenden“, so sehr Geist geworden ist hier simpler Stoff. Was an einer solchen Figur zu schätzen ist, hat gewiß nichts mehr mit den Sentiments zu tun, die sich um Material- und Technikreize an das Holz wie an das Porzellan oder an das Schmiedeeisen





C. DELL'ANTONIO-WARMBRUNN PORTRÄTBÜSTEN (EICHENHOLZ)

ranken und die — so sehr sie auch in der Wirkung mitsprechen — doch untergeordnet sind dem Geist, der aus ihnen und über sie hinaus bildet.

Einem mit Materialästhetiken überfütterten Geschlecht wie dem unsrigen, braucht wohl nicht mehr gesagt zu werden, daß Holz eben Holz und nicht zu gießende Bronze oder zu behauender Marmor ist. Daß man — im Gegensatz zu jenen Darbietungen — eine Technik nicht vergewaltige, sondern mit künstlerischem Sinn aus ihr Reize entwickele, schämt man sich beinahe ebenfalls niederzuschreiben. Aber auch wenn wir das alles wieder erreicht hätten, wenn wir sozusagen wieder zu einem Stil der Holzplastik gekommen wären, fehlte immer noch jenes Höchste, was die Bildschnitzerei der deutschen Gotik bewunderungswürdig macht, jener tiefe Empfindungsgehalt, von dem als einem dämonischen Zauber jene Frankfurter Pieta voll und übervoll ist, jene Beseeltheit, die aus dem ergriffenen Menschen heraus in die Figuren gekommen ist. Die Frage nach solch wesentlichen Menschen aber ist heute leicht zu beantworten. Denn unter uns haben wir einen solchen Menschen, einen BARLACH, einen von der Gewalt der Gesichte Besessenen, der, der höchsten Leidenschaften voll, sich ekstatisch befreit am Holz, dessen Widerstand ihm die bildnerischen Kräfte antreibt, dessen grobe Materie er, ein großer Vergeistiger, überwindet. Alle Glut scheint bei ihm nach innen geschlagen und entlädt sich in machtvollen Visionen, so rustikal, so anschaulich, so gott-voll, wie die Bilder, die der Visionär der Apokalypse erschaut. Es ist Einfalt und Tiefe, Schauer und Hingabe in diesen wahrhaften Schöpfungen eines eigenen Künstlergeistes, es ist in ihnen Verwandtschaft mit den großen Gottsuchern, mit Swedenborg, mit Tolstoi, dessen Atmosphäre man aufs neue um sich gebreitet fühlt. Man hört vor dem „Einsamen“, vor solch ruhendem Wanderer oder den singenden Frauen das Messer des Holzschnitzers schnarren und etwas von der alttestamentarischen Wucht dröhnt aus diesen Gestaltungen. Es ist Barlach, der Visionär, der Mystiker, der (in seinem Drama: „Der tote Tag“) sich selbst entschleiert: „Alle haben ihr bestes Gut von einem unsichtbaren Vater. Sonderbar ist nur, daß der Mensch nicht lernen will, daß sein Vater Gott ist.“

Diese Geschichte einer heiligen Einfalt, dieses Drama, in dem eine Mutter um den Fortbesitz ihres erwachenden Kindes mit übernatürlichen Anstrengungen ringt, läßt das alles nicht zurückdenken an das Werk jenes Frankfurter Meisters, der eine Mutter in übernatürlicher Liebe alle Natur und alle natürliche Scheu überwinden läßt? Schließt sich da nicht ein Kreis, noch ehe wir meinten, überhaupt zurückschauen zu dürfen? PAUL WESTHEIM



KARL ALBIKER-ETTLINGEN B. KARLSRUHE — IN EICHENHOLZ GESCHNITZTE FIGUREN (VGL. SEITE 74)



ANTON PUCHEGGER MANDRILL





ANTON PUCHEGGER TUKAN

FRITZ HEIT-FLENSBURG JUNGER ZIEGENBOCK



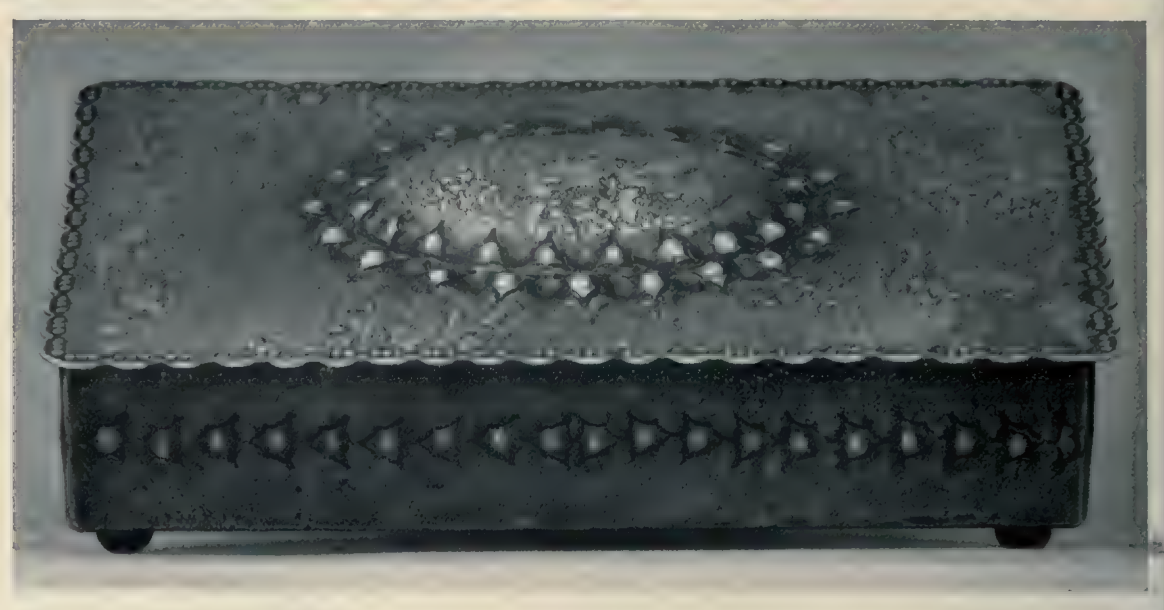
W. HAGGENMACHER ▫ BRIEFBESCHWERER, IN SPECKSTEIN GESCHNITTEN

EISENARBEITEN VON WALTER HAGGENMACHER

Das Eisen ist ein Stiefkind des heutigen Kunstgewerbes. Vielleicht verbinden wir es in unserer Vorstellung zu sehr mit Maschinen und den Werken der Industrie, als daß wir ihm intimere Reize zutrauen können. Einige schmiedeiserne Grabkreuze sind wohl das einzige Erzeugnis, dem unsere Zeit ihren Stempel aufgedrückt hat. Frühere Zeiten boten viel mehr Gelegenheit, das Eisen künstlerisch zu verwenden. Die Waffenschmiede und Plattner haben in geschnittenen Degen- und Dolchklingen, in geätzten und gravierten Rüstungen ein weites Feld besessen, dem scheinbar so unnahbaren Material des Eisens einen zierlichen Charakter zu geben. Auch die Technik des Tauschierens hat viele Werke der Kleinkunst hervorgebracht. Das moderne Kunstgewerbe aber ist bisher an ihr vorübergegangen, und fast nur im Orient findet sie noch eine liebevolle Pflege.

Auf einer kleinen aber qualitativ ausgezeichneten Ausstellung sah man im vergangenen Jahr in München zum ersten Male mehrere Eisenarbeiten von Walter Haggenmacher. Der Künstler stammt aus der Schweiz und war Schüler von W. v. Debschitz in München. Erst seit verhältnismäßig kurzer Zeit hat er sich dem Eisen zugewandt. Früher hat er namentlich viel geschnitzt. Ein Zeuge dieser Tätigkeit ist die kleine Specksteinschnitzerei, die ein echt germanisches Formentalent zeigt, mit ihrem an Wurzelwerk erinnernden Gerank, das es dem Auge schwer macht, seinen Windungen zu folgen. Die Form, die er seinen Eisenarbeiten gibt, ist von einer einfachen Selbstverständlichkeit. Auch die Rohform der Schalen und Kästen arbeitet er selbst mit Hammer und Ambos aus dem Eisen heraus. Alle Gegenstände sind von Anfang bis zur Vollendung sein eigenes Werk. Er ist hierin ein Kunsthandwerker im guten alten Sinne. Was den Hauptreiz der Arbeiten ausmacht, ist die Sicherheit, mit der ihr Schmuck aus der Form herauswächst, so daß beide zu einer festen Einheit verbunden sind und jener nicht als etwas Akzessorisches zu dieser hinzukommt. So scheinen die Schmuckformen auf dem Eisenkästchen von dem Material als formbildendes Element selbst geschaffen zu sein, so sicher kommt das Ornament aus dem Körper heraus. Es fehlt hier vollkommen der peinliche Eindruck, daß die fertige Grundform mit einer Schmuckform verziert werde; man hat vielmehr die Ueberzeugung, daß beide aus dem gleichen Willensakte des Künstlers hervorgegangen sind. Besonders schön wirkt die Oberfläche des Eisens, die Haggenmacher nach einem bestimmten Verfahren, durch einen Glühprozeß, springen läßt, was ihr den Reiz der Zufälligkeit verleiht, der dem Craquelé der Keramik nahe kommt.

Auf das Technische ist überhaupt großer Wert gelegt, und die Schönheiten, die in jeder Technik liegen, sind mit besonderer Liebe und besonderem Verständnis hervorgeholt. So ist es nicht zu verwundern, wenn Haggenmacher

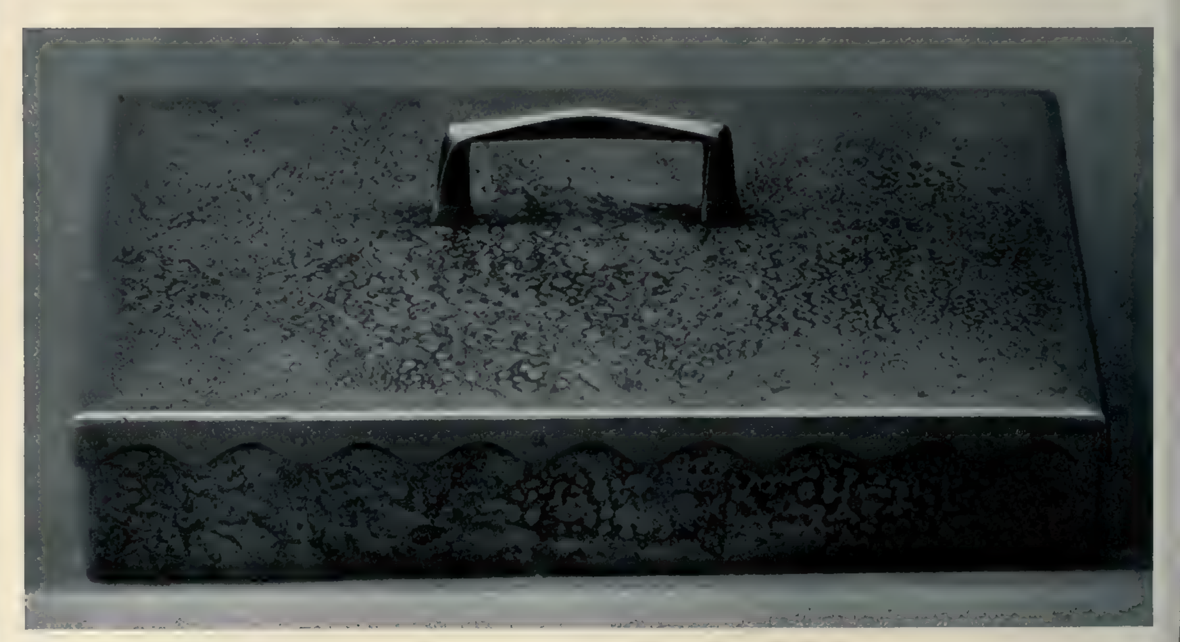


WALTER HAGGENMACHER-PASING — EISERNES KÄSTCHEN

die alte Technik des Damaszierens für sich neu erobert hat. Die Klingen der beiden ersten Messer auf Seite 327 sind in Damaszener Art geschmiedet und zeigen die entzückenden Zufälligkeiten der Oberflächengestaltung dieser alten Technik. Auch hier zeigt sich wieder bei den Griffen das etwas phantastische Wogen und Spielen des Ornaments, das aus der Masse selbst geboren ist. Es ist dies dieselbe Gestaltungskraft, die aus der oben erwähnten Specksteinschnitzerei spricht.

Bei all diesen Arbeiten spielt die Zweckform keine große Rolle; sie sind Luxusgerät. Der Künstler wollte mit ihnen nicht einem Gebrauchsgegenstand die endgültige Form geben, sondern die Stücke sind um ihrer selbst willen gearbeitet und wollen auch um ihrer selbst willen geschätzt werden. Solche Dinge sind keine Massenartikel; sie rechnen vielmehr auf das Interesse des kultivierten Menschen, der mit Verständnis ihre besondere Schönheit erfaßt.

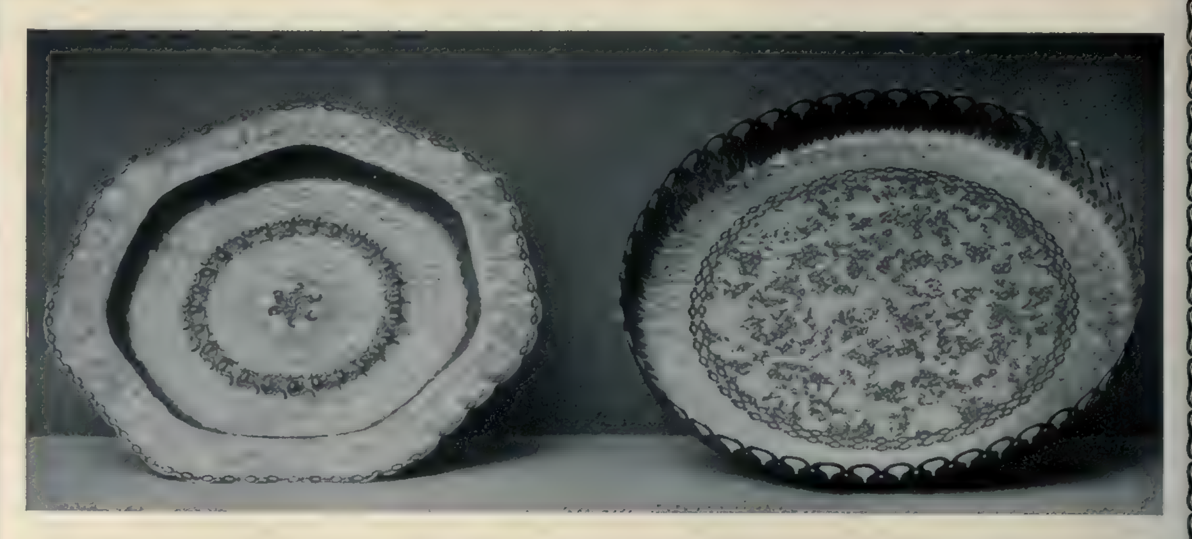
W. FOITZICK



WALTER HAGGENMACHER-PASING — EISERNES KÄSTCHEN



WALTER HAGGENMACHER-PASING PAPIERMESSER MIT DAMASZIERTEN STAHLKLINGEN



WALTER HAGGENMACHER-PASING — IN EISEN GETRIEBENE SCHALEN

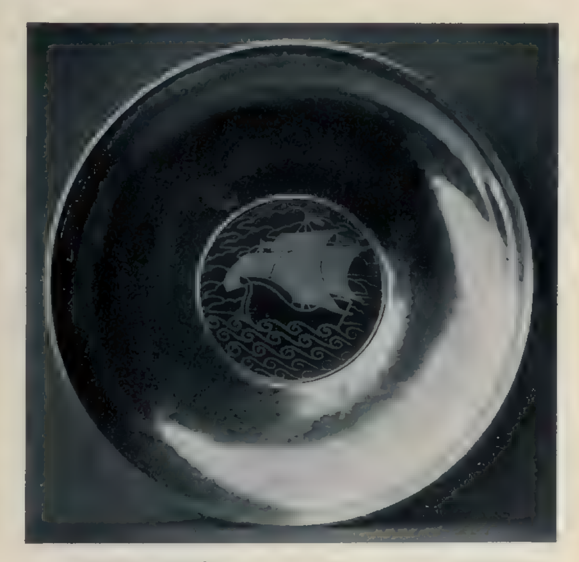


GERTRUD VON SCHNELLENBÜHEL-MÜNCHEN ▫ SILBERGERÄT; TABLETT AUS MACASSARHOLZ MIT SILBERGRIFFEN

ZU DEN ARBEITEN AUS DER AUSSTELLUNG „RAUMKUNST“

In der kleinen Ausstellung „Raumkunst“, die im vergangenen Herbst im Hause der Gesellschaft „Museum“ stattfand, sprachen besonders eindringlich und einprägsam die Kollektionen von Schmithals und Wersin. Zu den feinen, stillen Arbeiten der anderen Mitglieder dieser Gruppe konnte man, da sie weniger sinnfällig in die Erscheinung traten, erst allmählich ein näheres Verhältnis gewinnen: namentlich dann, wenn man Einzelstücke aus dem Ensemble der Ausstellung loslöste, und das „Ding an sich“ wirken ließ . . . Dieses Verfahren ist zugleich ein zuverlässiger Wertmesser, denn Ausstellungen haben leicht etwas Verwirrendes in ihrer Fülle. Oft genug ist die Dekoration, die „Aufmachung“, das Beste an einer Ausstellung, und die Qualität sinkt im Maße der Spezialisierung. Es spricht für den Gehalt der kleinen „Raumkunst“-Ausstellung, daß sie gewann, je mehr man sie spezialisierte, daß sich der vornehm-kühle Gesamteindruck, den sie erweckte, auflöste in eine Fülle von Einzeleindrücken, die bei außergewöhnlicher Zartheit und Sensibilität doch von starker Originalität waren, und daß jedes einzelne Stück Persönlichkeitswert offenbarte.

Gertrud von Schnellenbühel, eine Schülerin von Obrist und Debschitz, hat eine Reihe formschöner, aparter Gegenstände in Metall und Holz gezeigt, Arbeiten, die feinen Sinn für Materialwirkung und Materialmöglichkeiten bekunden und vorbildlich dafür sind, wie Konstruktion und Schmuckmotive organisch verbunden werden können. Ein besonders schönes Stück ist ein Handspiegel, dessen Deckel silbergetrieben ist, und dessen vornehme Wirkung durch matte Türkise noch wesentlich gehoben wird. Ein großer Kerzenleuchter in versilberter Bronze erscheint auf den ersten Blick in dem Gerank seiner eigenartig geführten Linien willkürlich, oder man mag etwa glauben, daß er ein der Natur entrissenes Motiv aufnehme. Es zeigt sich aber bei ernstem Betrachten, daß diese Formen voll Maß und Rhythmus und von der Schöpferin aus dem inneren Schatz der ihr dienstlichen Formen



G. v. SCHNELLENBÜHEL ▫ SILB. SCHALE M. PATINIERTEM UND TAUSCHIERTEM MITTELFELD; SEGELSPORTPREIS

G. v. SCHNELLENBÜHEL ▫ SILB. SCHALEN; DOSE A. VEILCHENHOLZ M. EINLAGEN; HOLZKAPSELN F. PARFÜMFLASCHEN

herausgeholt sind. Gertrud von Schnellenbühel ist auch eine Meisterin des Schmucks: filigranzarte Kettchen aus Platin, in die Perlen und Aquamarine verstrickt sind, vereinigt sie zu einem duftigen Collier von apartem Reiz. Elfenbeinschnitzereien von Irmgard von Haxthausen nehmen Motive wieder auf, die einst in den Zeiten der Münchner Neu-Renaissance beliebt waren, und die der Darmstädter Christiansen auch für die „Moderne" zu erobern suchte: figürliche Darstellungen in Reliefform dekorativ anzuwenden. Das hat sein Bedenkliches — und ganz hat auch I. v. Haxthausen diese Fährlichkeiten nicht zu überwinden vermocht, doch ist die von ihr gebotene Lösung des Problems eine durchaus erfreuliche Leistung. Die



G. v. SCHNELLENBÜHEL ▫ SILBERGERÄT; LEUCHTER GRAUES AHORNHOLZ M. MESSING; TINTENFASZ AUS EBENHOLZ



G. v. SCHNELLENBÜHEL ▫ GROSZER KERZENLEUCHTER AUS VERSILBERTER BRONZE
Ausführung: Steinicken & Lohr, München

Stickereien von CH. SCHLÄPFER empfehlen sich besonders durch ihre vornehme farbige Wirkung. Dabei läßt sich ein starker Eindruck, den wir ihrer eigentümlich selbstischen Linienwelt danken, nicht leugnen. Batiken mit leicht stilisierten figürlichen Darstellungen stammen von W. TEUTSCH und A. KURRECK-HAGN. Meisterin in der Kurbelstickerei mit kräftigen koloristischen Akzenten, wie sie dieser Technik angemessen sind, ist E. DODT. Wunderwerke der Nadel haben nach dem minutiösen, alle Möglichkeiten des diffizilen Materials erschöpfenden Entwürfen von LENA VON WACHSMANN, die fest in der Tradition der Spitzenkunst steht, aber zugleich über ein hohes Maß von Erfindungskraft verfügt, die Schlesischen Spitzenschulen ausgeführt.

Was uns die Gruppe „Raumkunst“ zeigte und wovon, abgesehen von den Arbeiten Schmithals' und Wersins, die besonders gewürdigt wurden, auch diese Abbildungen nur einen kleinen Bruchteil zu geben vermögen, das ist sozusagen inoffizielles Münchner Kunstgewerbe. Schätzt man unsere Münchner „Werte“ der angewandten Kunst ein, so pflegt man die hier zusammengeschlossenen Künstler gewöhnlich zu übersehen. Das ist nicht recht, denn in den Arbeiten dieser Künstlergruppe stecken hohe Entwicklungsmöglichkeiten. Wie man hört, wird die Gruppe geschlossen auf der Deutschen Werkbund-Ausstellung in Köln vor eine größere Oeffentlichkeit treten: hoffentlich vermag sie es, sich bei dieser illustren Gelegenheit endgültig durchzusetzen. G. J. W.



VOM MÜNCHNER KUNSTGEWERBE

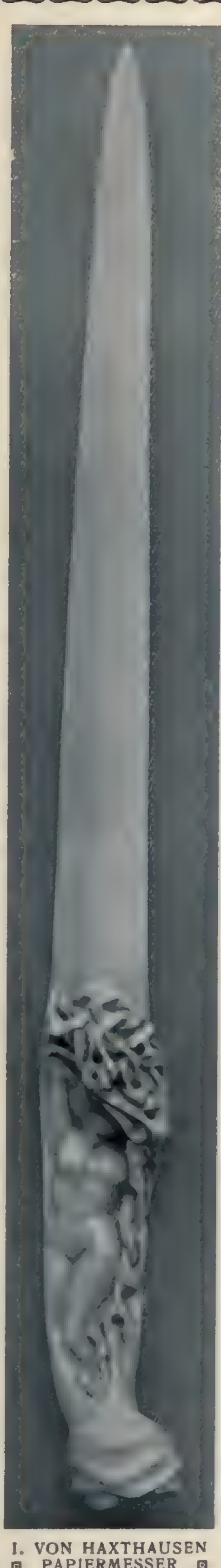
Als vor mehr als einem Jahrzehnt das Schlagwort „Münchens Niedergang als Kunststadt“ geprägt wurde, da kam es von außen, da waren es Rivalen, die gegen München Sturm liefen, während „das ganze München“ sich zusammenschloß, mit glänzender Parade dem Hieb zu begegnen. Diesmal aber, wo von einer „Krisis im Münchner Kunstgewerbe“ viel geschrieben und gesprochen wird, handelt es sich um einen internen Widerspruch der Anschauungen und Interessen. Die Unkenrufe sind nicht von auswärtigen Widersachern ausgegangen, sondern aus der Mitte der kulturell interessierten Münchner gekommen, und die Tagespresse hat sie fast zu bereitwillig der Allgemeinheit vermittelt. Die Angriffe, die mit dieser Aussprache verknüpft waren, nahmen dann auffallender Weise alle die gleiche



IRMGARD v. HAXTHAUSEN-MÜNCHEN ▫ SCHACHBRETT M. GESCHNITZTEN FIGUREN AUS EBENHOLZ U. PERNAMBUK

Richtung: sie blieben an einigen führenden Persönlichkeiten der kunstgewerblichen Bewegung in München hängen, trafen eine bestimmte Künstlergruppe: den „Münchner Bund“, und auch auf den Lehrbetrieb der Kunstgewerbeschule wurde noch einiges Gift geträufelt. Ein besonderer Anlaß, der die Angriffe gerade in diesem Augenblick hätte berechtigt oder auch nur verständlich erscheinen lassen, lag nicht vor; denn wer möchte annehmen, daß die im Finanz-Ausschuß des bayerischen Landtags geforderten 5000 Mark für Unterstützung der Arbeit des „Münchner Bundes“ die erregte Debatte hervorzurufen imstande waren, oder daß eine kleine Ausstellung von Messingarbeiten im Lichthof der Kunstgewerbeschule, eine Veranstaltung, die im Verlauf der „Affäre“ immer wieder als programmatische Entgleisung bezeichnet wurde, soviel Aufregung verursachen konnte? Hätte man mit einigem Recht seiner Bedenklichkeit über den Stand des Münchner Kunstgewerbes Ausdruck geben wollen, so wäre der Sommer 1912, da viele Begeisterte ein wenig entmutigt vor dem Ergebnis der „Bayerischen Gewerbeschau“ standen, dazu viel geeigneter gewesen. Denn das ist gewiß: alle Erwartungen hatte die „Gewerbeschau“ nicht erfüllt, sie ließ Manchen bedenklich werden, obschon man sich sagen mußte, daß es sich hier ja eigentlich um keine kunstgewerbliche Ausstellung handelte und viele Mitarbeiter und Aussteller für den Gedanken der Qualitätsarbeit überhaupt erst aus Anlaß dieser Ausstellung gewonnen werden mußten, man von ihnen also noch keine Offenbarungen erwarten konnte.

Indessen damals geschahen solche Angriffe nicht oder doch nur in der konziliantesten Form, nebenbei, in vieles Lob eingehüllt. Jetzt ist man desto deutlicher geworden, hat natürlich auch auf die „Gewerbeschau“ zurückgegriffen, und namentlich an den Erzeugnissen der Kunstindustrie, die auf dieser Ausstellung hauptsächlich vertreten war, hat man Kritik geübt. Man hat



I. VON HAXTHAUSEN
PAPIERMESSER

dem „Münchner Bund“ vorgeworfen, er bevorzuge die Kunstindustrie auf Kosten des darniederliegenden Kunsthandwerks, in dem so schöne und starke Kräfte schlummerten. Da man nun einmal die wirtschaftliche Frage aufrollte, hätte man auch den Nachweis führen sollen, daß es in München heute noch hunderte „reiner Kunsthandwerker“ gibt, die ausgezeichnete Arbeiten zu schaffen vermögen. Ein Besuch der Verkaufshalle des Münchner Kunstgewerbevereins beweist leider das Gegenteil. Wo der Handwerker allein an seine Arbeit ging, ist wenig Erfreuliches zustande gekommen, und bei den wirklich guten Arbeiten kann man sich leicht überzeugen, daß er vom Künstler beraten war, mit ihm zusammen gearbeitet hat. Schließlich hat man die Sache ins Sozialpolitische hinübergespielt und aus der angeblichen wirtschaftlichen Schädigung des Kunsthandwerks eine „Mittelstandsfrage“ gemacht.

Gewiß wäre es ein idealer Zustand, wenn heute noch jeder Handwerker ein Künstler wäre, wie in den Zeiten der Renaissance, wo der Geist der Universalität herrschte, und wo — was wieder eine Sache für sich ist, aber auch eine recht bedeutungsvolle — gleichfalls jeder Künstler ein froher und frommer „Meister“ im handwerklichen Sinn war. Indessen geben wir uns keinem Zweifel hin: diese Zeiten und ihre Erscheinungen sind jetzt vorbei, und wenn man dieser Behauptung Beispiele entgegenstellen will mit Namen wie Taschner, Hupp oder denen einiger jüngerer Münchner Goldschmiede, so sind das nur einzelne isolierte Erscheinungen ... Daß diese Zeiten vorübergehen mußten, gegenwärtig wenigstens nicht mehr gelten, entsprang einer wirtschaftlichen Notwendigkeit. Wir haben das Gesetz der Arbeitsteilung erkannt und spezialisieren immer mehr. Das führt vielleicht in seiner äußersten Konsequenz zum geistlosen Schema der zusammenhanglosen Detailarbeit, aber es verbürgt zugleich quantitativ, d. h. wirtschaftlich, eine „Höchstleistung“.

Nun ist es ja bei den Werken der angewandten Kunst noch nicht so weit, daß das Detail alles regiert, aber man steckt doch mitten in verwandten Zuständen. Auf alle Fälle werden die künstlerische und die technische Arbeit am gleichen Objekt noch auf Jahre und Jahrzehnte hinaus getrennte Gebiete bleiben: wenigstens bei dem Stück, das in jeder Hinsicht als Qualitätsarbeit gelten will. Ist das denn aber so schlimm? Darf sich der, der mit erlesener technischer Tüchtigkeit das verwirklicht, was in des Künstlers Geist sich zur Form fügte, was aber nie in die Erscheinung treten könnte, wenn der tüchtige Handwerker nicht wäre, als ein subalterner Handlanger fühlen? Doch gewiß nicht, und gerade ich, der gerne möchte, daß der „Kunstgewerbler" älterer Observanz sich als Handwerksmeister schlechthin bekennt, halte es mit dem Wagnerischen: „Ehrt Eure deutschen Meister", und meine damit wie Wagners Hans Sachs die ehrenfesten, sich nicht überhebenden, recht-schaffen-tüchtigen Handwerker.

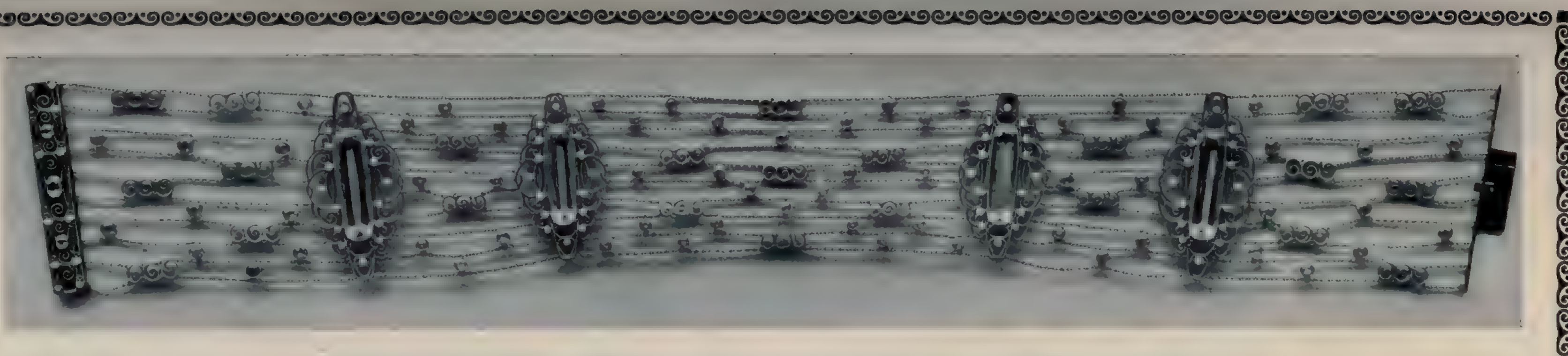


G. v. SCHNELLENBÜHEL ▫ SILB. HANDSPIEGEL

Hätte sich die Debatte etwa in dieser Richtung bewegt und diese Richtung eingehalten, so hätte in der Tagespresse mancher gesunde Vorschlag, manche Klarstellung erfolgen und anregend und fördernd wirken können. Gewiß, im Münchner Kunstgewerbe ist manche wunde Stelle. Wer schlechthin behauptet, daß bei uns alles gut sei, macht sich einer Unterlassungssünde schuldig,



E. VON BAUMBACH-MÜNCHEN ▫ SILBERNES KÖRBCHEN IN FILIGRANARBEIT



G. VON SCHNELLENBÜHEL-MÜNCHEN ▪ KOLLIER AUS PLATIN MIT AQUAMARINEN UND PERLEN

G. VON SCHNELLENBÜHEL: SILBERNE BROSCHE MIT SCHWARZEM EMAIL UND GOLDRAND, OPALEN UND SMARAGDEN; GOLDENE HALSKETTE MIT KORALLEN; SILBERNES KOLLIER MIT SCHWARZEM EMAIL, MALACHIT UND PERLEN ▪ E. VON BAUMBACH: SILBERNE HALSKETTE MIT KORALLEN



CH. SCHLAEPFER-MÜNCHEN ▫ KANNENWÄRMER IN GRAU U. WEISZER WOLLSTICKEREI

oder er weiß nicht zu sehen, zu werten. Da ist z. B. der dekorative Zug, der durch die ganze künstlerische Produktion Münchens geht und einen zuweilen recht bedenklich machen könnte. Es ist zwar nicht so schlimm, wie die Gegner Münchens behaupten, daß nämlich bei uns alles „auf das Oktoberfest eingestellt“ sei, aber es klingt mir doch immer



GERTRUD VON SCHNELLENBÜHEL-MÜNCHEN KUPFERNE SCHALE MIT GESCHNITZTEN HOLZGRIFFEN



CH. SCHLAEPFER-MÜNCHEN

TISCHDECKE AUS ROHSEIDE MIT WEISZER SEIDENSTICKEREI



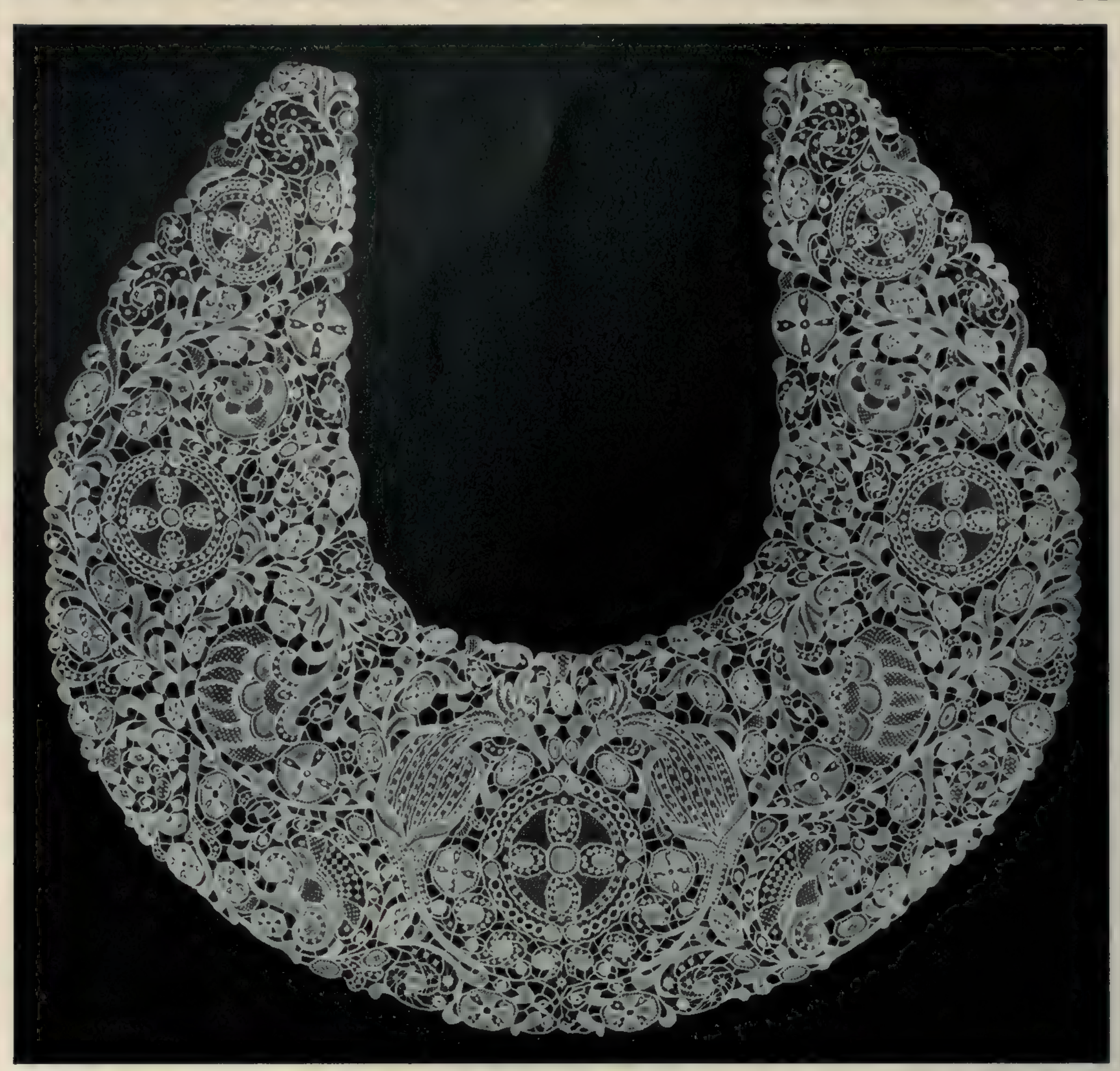
LENA VON WACHSMANN-MÜNCHEN SPITZENSHAWL IN NADELARBEIT
Ausgeführt in den Spitzenschulen der Fürstin von Pleß, Hirschberg (Schlesien)

noch beängstigend gegenwärtig im Ohr, was einmal ein bekannter Buchgraphiker sagte: „Wenn ich in München geblieben wäre, dann wäre meine ganze Kunst ein einziger riesiger Schnörkel geworden.“ In solchen Uebertreibungen steckt doch auch ein Körnchen Wahrheit. Man muß zwar die glänzende dekorative Begabung Münchens anerkennen, aber es ist sicher, daß sie sich in den Kreisen der ernsthaftesten Kulturbeurteiler unserer Zeit keiner besonderen Wertschätzung erfreut, weil man in ihr den Ausdruck der Strenge und des Ernstes unseres Jahrhunderts völlig vermißt. Von dieser heiteren Dekorationskunst, einem Ausläufer der Gedon-Zeit, der Münchner Neu-Renaissance und der üppigen Künstlerfeste, ist aber ein großer Teil unseres Kunstgewerbes, besonders drastisch die ältere Goldschmiedekunst und auch die Möbeltischlerei der kleineren Meister, noch so völlig durchdrungen und so unrettbar überzeugt, daß sich eine Belehrung und Warnung auf diesem Gebiete als dringend notwendig erweist. Der Bayerische Kunstgewerbeverein, der ja selbst von der Münchner Neu-Renaissance herkommt, hat zwar durch manches schöne Vorbild, bei dessen Konzeption ihm Künstler zur Seite standen, gezeigt, daß es auch noch andere Wege gibt, aber eigentlich hat doch erst der „Münchner Bund“ den Kampf gegen den Münchner Schnörkel aufgenommen, hauptsächlich dadurch, daß er mit schlichten, ganz auf Materialwirkung eingestellten Entwürfen vor allem der Massenproduktion, der Kunstindustrie, wo die schlimmsten Zustände herrschten, zu helfen suchte.

Daraus hat man nun leider dieser Gruppe den Vorwurf gemacht, sie sei die Vertreterin einer bestimmten Stilrichtung, sie sei intolerant gegen alles, was nicht „Utilitätsstil“ heißt. Dagegen ist aber zu sagen, daß sowohl die Arbeiten, die durch die Vermittlungsstelle des „Bundes“ gingen, als auch viele der Gegenstände, die sich in der Muster- und Vorbildersammlung des „Münchner Bundes“ befinden, weit entfernt sind von kaltem Zweckstil, und daß sich in den Reihen seiner Mitglieder viele hervorragende Führer eines reichen, mit Ornamenten und Dekor arbeitenden Stils befinden. Freilich haben diese Künstler erkannt, daß die Dekoration nicht Selbstzweck sein darf, daß sie die Konstruktion nicht überwuchern und nicht verschleiern darf, und daß sie nicht immer und überall am Platze ist, namentlich nicht bei den Erzeugnissen der sogenannten „Kunstindustrie“, die ja gerade ein gern gepflegtes, weil quantitativ besonders bedeutungsvolles Arbeitsgebiet des „Bundes“ ist.



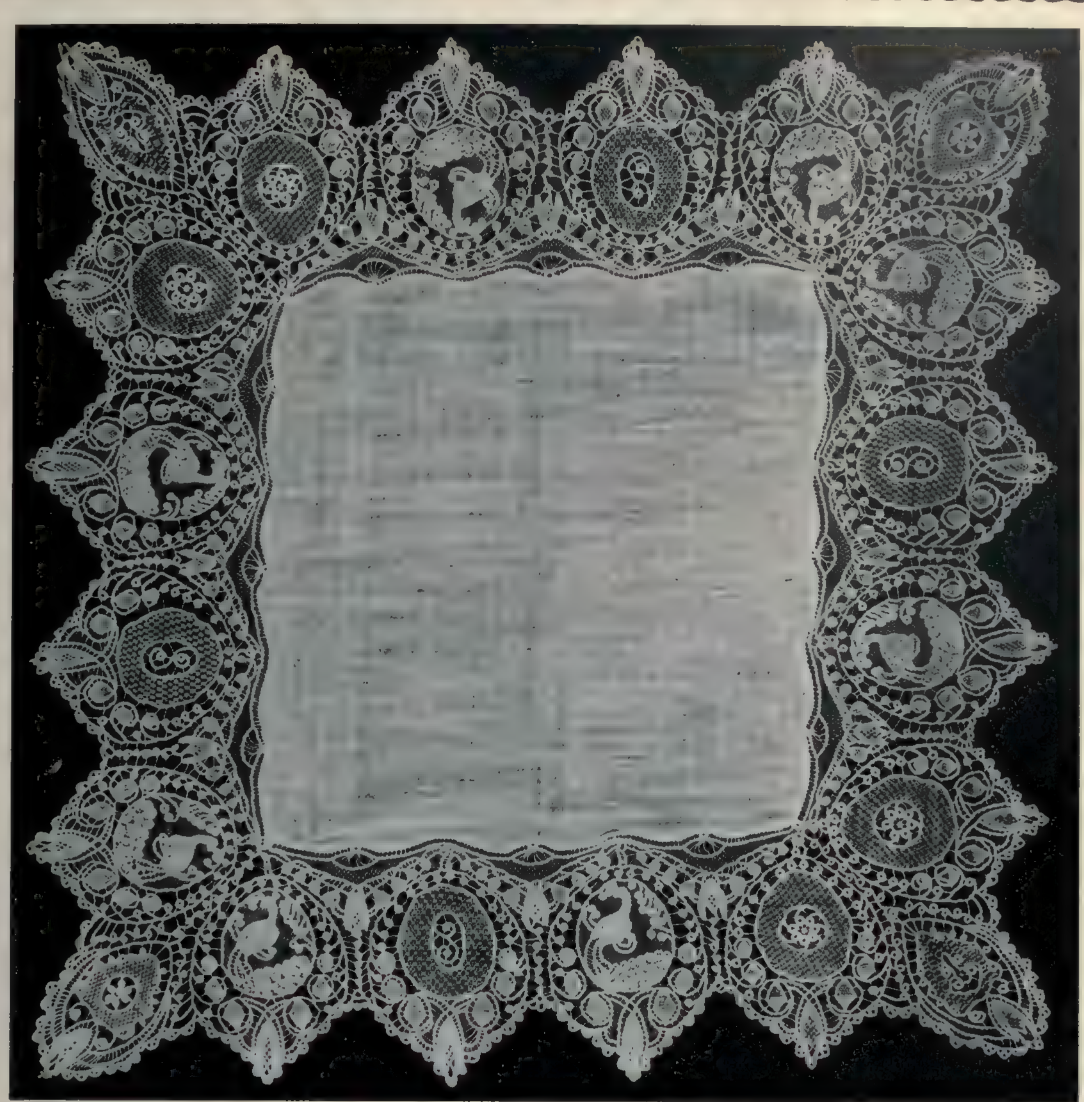
LENA VON WACHSMANN-MÜNCHEN   BORDÜRE DES SPITZENSHAWLS AUF SEITE 338



SPITZENKRAGEN, NACH EINEM ENTWURF DER GRÄFIN WALDBURG IN NADELARBEIT AUSGEFÜHRT IN DEN SPITZENSCHULEN DER FÜRSTIN VON PLESZ, HIRSCHBERG (SCHLESIEN)

Im übrigen verwirft der „Münchner Bund“ geradezu die äußerliche Betrachtungsweise, die vor jeder künstlerischen Leistung zuerst fragt, welchem Stil sie angehöre. Er vertritt demgegenüber die Auffassung, daß es nur darauf ankommt, ob eine Arbeit in technischer und künstlerischer Hinsicht gut ist, ob sie gebrauchsfähig ist, ob Material, Form und Schmuck verständnisvoll und selbständig, aber ohne Originalitätssucht behandelt sind. Der Grundsatz ist also nicht der einer Stilforderung, sondern der ausgesprochener Qualitätsforderung. Und das ist der springende Punkt, so banal, möchte man sagen, und doch so inhaltsschwer: die Qualität mit all ihren Tugenden und ihren selbstverständlichen Begleiterscheinungen muß für das Münchner Handwerk und für die gesamte kunstgewerbliche Industrie der Leitstern sein. Damit, daß man vielleicht einmal in fernen, fernen Zeiten dazu kommen kann, das Wort „Kunstgewerbe“ ganz auszuschalten und an seine Stelle das Wort „Qualitätsgewerbe“ zu setzen, eröffnet sich eine Perspektive von ungeahnter Weite. Es wird dann möglich sein, alle gewerbliche Produktion als künstlerisch anzusprechen, und es ist wenigstens in der Theorie möglich, daß die Zeiten der Antike mit ihrer Vollkommenheit und Schönheit in der Ausdruckskultur, mit ihrer Qualität und Selbstverständlichkeit in jedem kleinsten Stück wiederkehren.

Vorläufig haben wir freilich noch keine Zeit zu solchen arkadischen Träumereien. Die Zeiten sind ernst und voll Kampf und voll



LENA VON WACHSMANN-MÜNCHEN TASCHENTUCH IN NADELARBEIT
Ausgeführt in den Spitzenschulen der Fürstin von Pleß, Hirschberg (Schlesien)

Bedenklichkeiten. Es sind München, obwohl es heute noch die Führerschaft in der deutschen kunstgewerblichen Arbeit besitzt, Konkurrenten von ernsthaftester Rivalität erwachsen. Berlin ist München in seiner Kapitalskraft unendlich überlegen, Köln wird Gewinn und Anregung haben aus der „Deutschen Werkbund-Ausstellung 1914", die sich München, die Stadt, die in ihren Mauern die Gründung des Werkbunds sah, leider entgehen ließ, und kleinere Kunstmetropolen am Rhein und im deutschen Süden arbeiten mit Ernst und Zielbewußtheit auf dem Gebiete der Gewerbeförderung und Kunsterziehung. Diese Städte berufen immer wieder tüchtige Münchner als Lehrer und Professoren, und selbst an kleinen mitteldeutschen Fürstenhöfen gibt es für diese Ex-Münchner Aufträge, die München selbst ihnen bei der Ueberfülle seiner künstlerischen Persönlichkeiten nie zu bieten vermöchte. Diese Kräfte uns zu erhalten und zu sammeln, gilt es, damit auch die Früchte Münchner Anregungen und Münchner Arbeit München erhalten bleiben. Den Ausstellungsplänen anderer großer Städte muß man begegnen und die Münchner Ausstellungs-Müdigkeit mit der Größe der Projekte, mit der Ueberzeugungskraft der Ideen besiegen, wie es der Gedanke einer alljährlichen, als Gegenstück zur Leipziger Messe gedachten Münchner Messe der deutschen Qualitätsproduktion ist. Dieses Projekt ist neuerdings wieder aufgenommen und mit dem Münchner Sorgenkind, dem Ausstellungspark in Verbindung gebracht worden.



CH. SCHLAEPFER-MÜNCHEN — BUNTE WOLLSTICKEREI AUF EINEM WANDBEHANG

G. DODT-DARMSTADT — DECKE IN KURBELSTICKEREI



A. KURRECK-HAGN — WANDBEHANG: HEILIGER FRANZISKUS (BATIKARBEIT)

Das wäre zu überlegen, doch dürfte sich daraus keine Abhängigkeit der Münchner Qualitätsmesse von den jeweiligen Ausstellungsplänen ergeben. Man sieht: ernste Aussprachen sind nötig, mit der Verzettelung der Kräfte in der Tagespresse, die sich damit Verdienste zu erwerben glaubt, ist nichts getan. Alle schöpferischen und kritischen, künstlerischen und wirtschaftlichen, gewerblichen und industriellen Kräfte müssen zusammenwirken, damit man uns nicht von unserem Platz verdrängt.

GEORG JACOB WOLF

AUSSTELLUNG „GUT UND BÖSE“ IN OFFENBACH A. M.

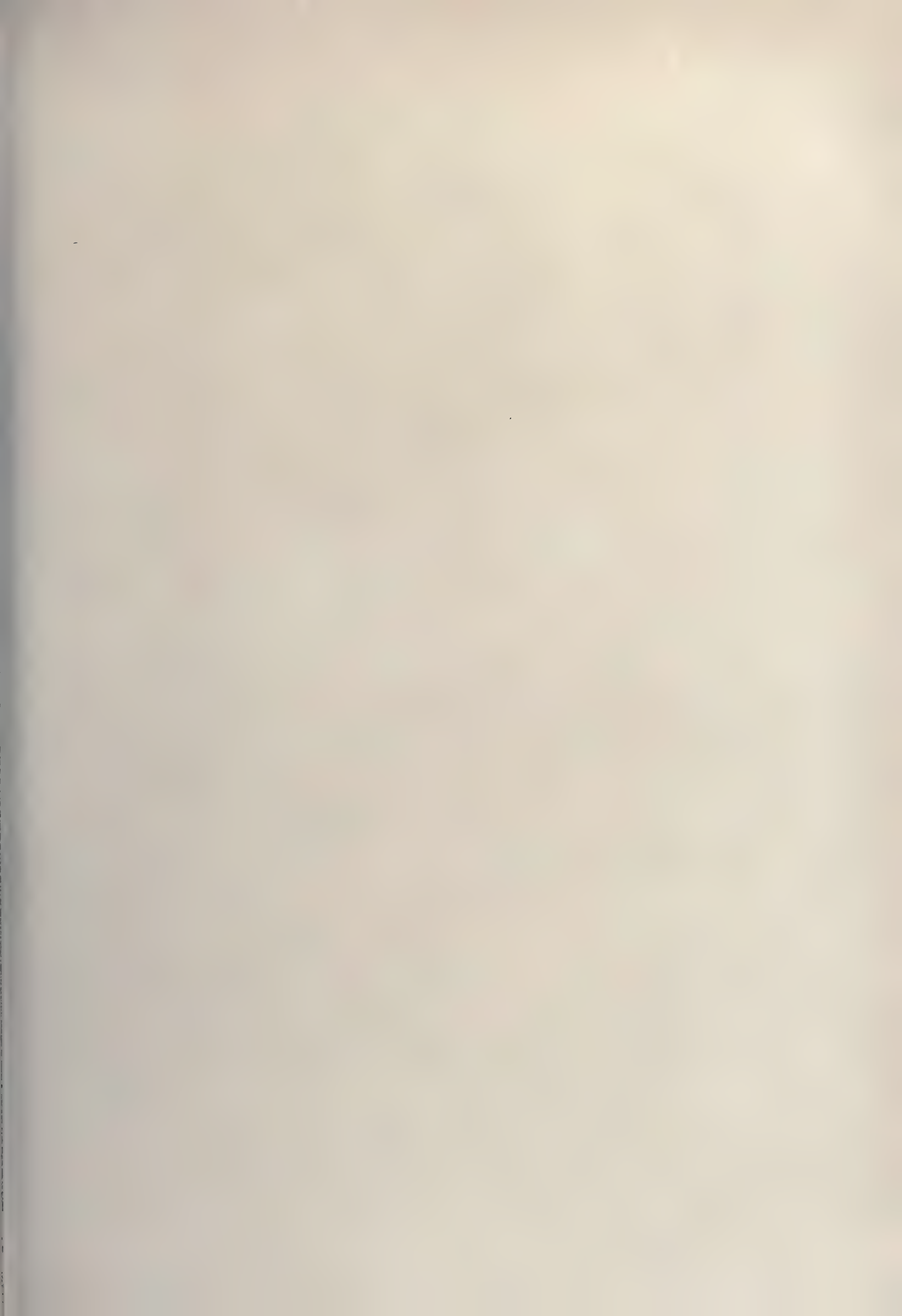
Mit der Gegenüberstellung von Beispiel und Gegenbeispiel in Abbildungen hat schon vor längerer Zeit Paul Schultze-Naumburg begonnen. Prof. Gustav Pazaurek hat dann die „Geschmacksverirrungen“ systematisch in einer Abteilung seines Museums in Stuttgart zusammengestellt. Zu didaktischen Zwecken aber eine Gegenüberstellung guter und schlechter Gebrauchsgegenstände in einer Ausstellung durchzuführen, ist unseres Wissens zuerst in der Mannheimer Kunsthalle vor einigen Monaten unternommen worden, und ihr folgend dann in erweitertem Umfange in der Offenbacher Ausstellung „Gut und Böse“. Der Zweck ist ein lehrhafter, und darum war auch größte Deutlichkeit am Platze. So sind denn in langen Reihen die guten und die bösen Geister unserer Geräte einander gegenübergestellt, nach Gebrauchskategorien geordnet und so, daß jeweils genau über dem minderwertigen das geschmackvolle Beispiel desselben Gegenstandes zu sehen ist. Beischriften zu jedem einzelnen Stück sorgen für rasche und unbedingte Aufklärung, und den Schlüssel zur Grundidee des Ganzen gibt eine kleine Einführung, in der es etwa heißt, daß Surrogat und Nachahmung alter Stile und anderer Materialien, zweckwidrige Dekorierung und Verkitschung in dumme Scherze die Hauptsünden der minderwertigen Gerätschaften, Luxusgegenstände und Möbel seien, und daß die Grundlage schöner Gebrauchsgegenstände vor allem in diesen dreien liege: zuverlässige Zweckdienlichkeit, Qualität der Arbeit und Schönheit des Materials. Erst auf diesem Unterbau von Solidität haben dann unsere Künstler die schöne Form und das edle Ornament schaffen können. Beides ist in gleicher Weise betont, die materialgerechte Schlichtheit und die Künstlerform. Und zu rühmen ist, daß erst durch die nie rastende Tätigkeit unserer Kunstgewerbler, Werkstätten und Fabriken der Gedanke einer derartigen Ausstellung entstehen und siegreich durchgeführt werden konnte.

Zu der Ausstellung „Gut und Böse“ hat an Leder- und Metallwaren die Offenbacher Industrie Vortreffliches beigesteuert, und zwei Klassen der Technischen Lehranstalten gaben ein Beispiel glänzender Dekorationskunst. Die eine ist die Malerklasse des Münchners THROLL, die prächtige Wandmalereien in verschiedenartigen reizvollen Techniken, Figürliches und Ornamentales geschaffen hat, die andere die der Wienerin M. VOGL, die farbige, lustige Stickereien und Spitzen ausstellte.

P. F. S.



WALTER TEUTSCH-MÜNCHEN BATIKARBEIT AUF SEIDE





SPEISEZIMMER VON BRUNO PAUL MIT BLUMENSCHMUCK VON I. K. U. K. H. DER FRAU KRONPRINZESSIN CECILIE
Aus der Blumen-Ausstellung „Der Strauß“, Vereinigte Werkstätten A. G., Berlin



STILLEBEN, ARRANGIERT VON I. K. H. FRAU PRINZESSIN AUGUST WILHELM VON PREUSZEN

DER „STRAUSZ“

ZU DER AUSSTELLUNG DER „VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN“, BERLIN

Der Zufall will es, daß ich in Paris, der Stadt des grand chic, des weltstädtischen Geschmacks, über meine Eindrücke von dieser in dem Berliner Haus der „Vereinigten Werkstätten“ arrangierten Strauß-Ausstellung zu schreiben habe. Eine diffizile Aufgabe, wenn man vom Louvre kommt und vor sich eine jener Revuen hat, in denen, wie die Boulevard-Blätter versichern, einen 300 neue Kostüme von Paquin, von Jenny, Hüte von Lewis usw. erwarten! Man spricht nicht von dem Esprit der Autoren, nicht von dem Talent des Schauspielers, man ist entzückt von dem Chic, den Frauen zur Schau tragen. Superb das alles, was die Frau an sich und um sich hat. Aber über das hinaus ist man mehr als gleichgültig. Eine Ausstattungskunst, um die wir uns mit so viel Eifer bemühen, kennt der Boulevard nicht. Ich sitze in einem der großen Cafés in der Nähe der Oper, das als elegant, als chic berühmt ist. Für unsere Begriffe ist es mit seinen Spiegelwänden, seinen bronzierten Stucksäulen, seinen farblosen Rokokomalereien vieux jeu. Unsere Cafés aus den 80er Jahren: Bauer in Berlin, das Luitpold in München sind künstlerisch weiter. An Blumen gibt es hier über den Lehnen der roten Plüschsofas Palmen, wie wir sie längst aus unseren Räumen hinausgetan haben, Palmen in Steinguttöpfen, wie sie bei uns in den Vorstadtbasars schon nicht mehr verkauft werden.

Man fragt sich unwillkürlich, wie würde die Pariserin eine Ausstellung arrangieren, wie sie in Berlin gezeigt worden ist. Vermutlich wird sie für ein solches Exerzitium des guten Geschmacks weder Sinn noch Verständnis haben. Aber wenn es ihr einmal einfallen könnte, Blumen zu nehmen und sie nach ihrem Sinn zu arrangieren, es würde vermutlich etwas überraschend Schönes zustande kommen. Sie hat keine Ahnung von Problemen, die für uns in derlei Angelegenheiten stecken; aber sie hat so viel selbstverständlichen Chic, daß ihr wahrscheinlich auch für unsere Begriffe Erstaunliches gelingen würde.

Wohingegen es unser Schicksal ist, immer noch recht, recht weit von dieser Selbstverständlichkeit entfernt zu sein. Bei uns ist

I. K. H. FRAU PRINZESSIN AUGUST WILHELM VON PREUSZEN ▪ BLUMENSCHMUCK EINES TEERAUMS
Aus der Ausstellung „Der Strauß“ in den Vereinigten Werkstätten A.-G., Berlin



MITTAGSTISCH MIT BLUMENSCHMUCK VON SCHÜLERINNEN DES PESTALOZZI-FRÖBELHAUSES IN BERLIN
SPEISEZIMMER VON BRUNO PAUL IN DEN VEREINIGTEN WERKSTÄTTEN A.-G., BERLIN

eine solche Ausstellungsveranstaltung, trotzdem sie von den führenden Damen der reichshauptstädtischen Gesellschaft unternommen war, ein Problem. Wir haben uns, ehe wir derlei Ausstellungsräume betreten, immer etwas bange zu fragen, wie weit sind wir nun? wie mag es gelungen sein?

Nun es war diesmal im ganzen wirklich nicht übel gelungen. Die meisten der Damen, die hier mitgewirkt haben, werden wohl niemals Lichtwarks entzückendes Büchlein vom „Makartbouquet und Blumenstrauß" gelesen haben, aber sie nannten ihre Schau „Der Strauß". Sie steckten ein paar Tulpen, Hyazinthen, Aurikeln, Montbretien, Calla oder anderes in entsprechende Gefäße, füllten einen mächtigen Kupferkessel mit den Blättern der roten Rübe, die in allen Farbennuancen irisieren, oder streuten zwischen weißes Porzellan und alte Gläser als aparten Tafelschmuck ein paar Mispelzweige. Fürwahr, in diesem Theater der Blumen gab es Impressionen, die durchaus auf der Linie lagen, die die Besseren unter uns seit Jahren suchen.

Es war nicht alles gut, was uns in dem Haus der „Vereinigten Werkstätten" geboten wurde. Gewiß nicht. Es gab auch nichts überwältigend Neues. Aber man darf bei der Diskussion einer solchen Angelegenheit nicht vergessen, daß hier nicht Künstler, sondern Amateure, Damen, die tausenderlei andere Interessen noch haben mögen, am Werk gewesen sind. Und sie haben bewiesen, daß sie der Welt, wie sie unseren modernen Kunstgewerblern als Ideal vorschwebt, doch nicht mehr so ganz fern stehen — wenigstens auf diesem einem Gebiet der Blumenbinderei nicht.

Man sieht den Teeraum der Prinzessin August Wilhelm, die weihnachtliche Jagdhütte der Prinzessin Eitel Friedrich, und man wird unmerklich an die modernste unserer Blumenbinderinnen, die Franziska Bruck erinnert. Man hat sie verstanden. Man hat sich Ideen, die von ihr propagiert sind, angeeignet und ist damit zu aparten Dekorationen gelangt, die uns hoffen lassen, daß das übrige moderne Kunstgewerbe, dieses spezifisch deutsche Kunstgewerbe (wie man von Paris aus schon sagen muß), das doch auf denselben Ideen basiert, in naher Zukunft schon auch so verstanden und gefördert wird.

Paul Westheim



FRAU ADMIRAL DICK GEBURTSTAGSTISCH DES JÜNGSTEN ENKELS
Aus der Ausstellung „Der Strauß“ in den Vereinigten Werkstätten A.-G., Berlin

EINE GESCHICHTE DER GARTENKUNST*)

Bei der großen Inventur überlieferter und oft mißgestalteter Lebensformen, die vom letzten Vierteljahrhundert besorgt wurde, ist der Garten als letztes Stück an die Reihe gekommen. Ein ganz logischer Weg: vom kleinen Gebrauchsstück und Zierat zum Möbel, vom Möbel zum Raum, vom Raum zum Haus und nun zu dessen Umgebung. Muthesius gab die ersten theoretischen Anregungen; Max Läuger und Migge boten überzeugende Leistungen. Man kümmert sich wieder um den Garten, und eine neue Propagandaliteratur sammelt sich um ihn.

Das Buch der Frau Marie Luise Gothein, das kürzlich erschien, ist nun freilich anderer Art und nicht aus der Stimmung der letzten Jahre entstanden; aber es darf durch diese Stimmung auf eine günstige Aufnahme warten. Hier handelt es sich um eine von der Tagesströmung, von Aktualität unabhängige Arbeit, in der die Forschung und der Fleiß von anderthalb Jahrzehnten stecken. Das Werk entspringt durchaus wissenschaftlichen Absichten, eine Lücke in der Kunst- und Kulturgeschichte auszufüllen; der Zeitpunkt seines Erscheinens hebt aber seine Bedeutung über die gelehrten Kreise hinaus und sichert ihm die Teilnahme aller, denen die Formentwicklung der „angewandten Kunst“ eine wichtige Angelegenheit ist. Ohne geschichtliche Kenntnis bleiben die isolierten und die vermengten Stücke der Ueberlieferung ein wüstes Chaos. Die Einsicht in das Werden und in die Bedingtheit der verschiedenen Tradition erzeugt eigene Unbefangenheit und Sicherheit. Das Werk heißt: „Geschichte der Gartenkunst.“ Es umfaßt an tausend Seiten Lexikonformat und ist mit zahlreichen, oft ganz köstlichen Bildern geschmückt.

Nun kann hier auf knappem Raum von den inhaltlichen Feststellungen des Werkes kaum Wesentliches gesagt werden. Eine Abfolge von Jahrtausenden ist umschlossen. Von den ägyptischen Anlagen, die sehr frühe schon, aus der

*) Marie Luise Gothein: „Geschichte der Gartenkunst.“ 2 Bände mit vielen Tafeln und Illustrationen. Verlegt bei Eugen Diederichs, Jena. Preis 42 M.; Gebunden 48 M.

I. K. H. FRAU PRINZESSIN EITEL FRIEDRICH VON PREUSZEN ◻ WEIHNACHTSSCHMUCK EINES JAGDZIMMERS
Aus der Ausstellung „Der Strauß" in den Vereinigten Werkstätten A.-G., Berlin



PROF. BRUNO PAUL: VERANDA-MÖBEL BLUMENSCHMUCK VON DER GEMAHLIN DES KÜNSTLERS
Aus der Ausstellung „Der Strauß“ in den Vereinigten Werkstätten A.-G., Berlin

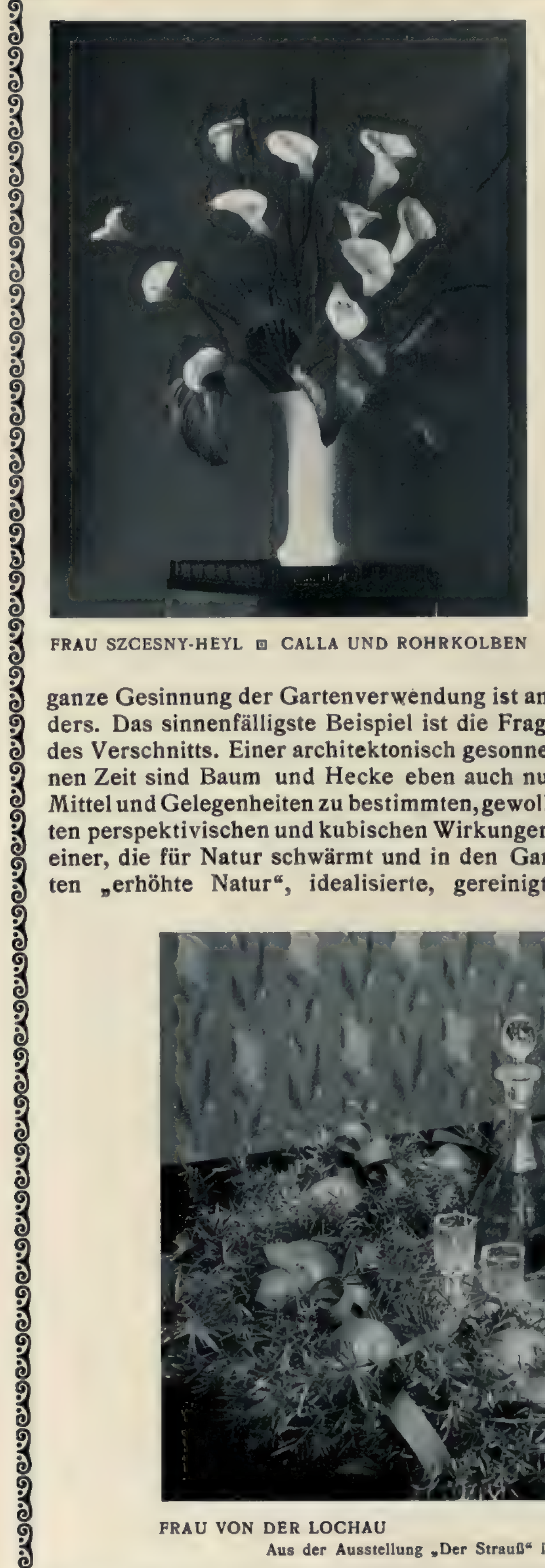
Notwendigkeit der Bodengestaltung heraus, das Bassin als sehr bedeutenden (auch ästhetischen) Bestandteil des Gartens durchgebildet haben, von den assyrischen, die den Berggarten mit Terrassen als sehr wirksamen Typus den späteren übermittelten, geht der Weg der Geschichte über Hellas, Rom, Byzanz und das westeuropäische Mittelalter zur italienischen Renaissance, der wir die für unsere Empfindung eindrucksvollsten und nachhaltigsten Schöpfungen verdanken. Das ist ungemein reizvoll, zu verfolgen, wie in den einzelnen zeitlich und geographisch einheitlichen Gruppen die Lebensgewohnheit, Sitte, der wissenschaftliche Sinn ihre besonderen Eigentümlichkeiten erzeugen und was nun alles, bei allgemeinen Verschiebungen des geschichtlichen Schwergewichts als fruchtbare Anregung von den Nachbarkulturen angenommen wird. Denn es erweist sich sehr bald, daß auch die Gartengeschichte in gewissem Sinn ein Spiegel der politischen Geschichte ist und in ihren großen



ABENDTISCH FÜR ZWEI — GELBE TULPEN VOR SCHWARZER WAND
Aus der Ausstellung „Der Strauß“ in den Vereinigten Werkstätten A.-G., Berlin

Leistungen den Spuren des politischen Glanzes folgt: die hohe Blüte des päpstlichen Roms, Spaniens bedeutender Beitrag, die Epoche des vierzehnten Ludwig und schließlich der Einfluß, den das englische Denken auf das ganze 18. Jahrhundert ausübte.

Man wird nun, abgesehen von den nicht unwesentlichen botanischen Problemen, die sich um wissenschaftliche Gärten, um die Akklimatisation fremder Pflanzen u. a. kümmern, vor allem meist vor die Frage geführt sein: ist der Garten ein Stück „Kunst“, in die Nachbarschaft der „Natur“ gerückt, ist er „Natur“, den menschlichen Kunstvorstellungen und Lebensgewohnheiten angenähert? Diese dialektische Antithese, besitzt, wie sich leicht begreift, ungeheure praktische Bedeutung. Denn nicht nur richtet sich darnach die ganze Grundrißgestaltung eines Gartens in seiner Beziehung zum Haus, im Verhältnis zu den architektonischen Motiven, Treppen, Grotten, Ballustraden, Pergolen, Mauern u. s. f. überhaupt, sondern die



FRAU SZCESNY-HEYL ▫ CALLA UND ROHRKOLBEN



FRL. v. BÖTTICHER ▫ JAPANISCHER BLUMENSCHMUCK

ganze Gesinnung der Gartenverwendung ist anders. Das sinnenfälligste Beispiel ist die Frage des Verschnitts. Einer architektonisch gesonnenen Zeit sind Baum und Hecke eben auch nur Mittel und Gelegenheiten zu bestimmten, gewollten perspektivischen und kubischen Wirkungen, einer, die für Natur schwärmt und in den Garten „erhöhte Natur“, idealisierte, gereinigte Landschaft genießen will, muß die Vergewaltigung des unverdorbenen Wachstums als botanische wie als ästhetische Barbarei erscheinen. Jener erste Garten ist in gewissem Sinn erweitertes Haus, gesellschaftlicher Aufenthaltsraum mit eindrucksvoller, geordneter Uebersichtlichkeit, der andere dient der Wanderung, der Vereinsamung, der Illusion der freien



FRAU VON DER LOCHAU JUNGGESELLEN-ECKE

Aus der Ausstellung „Der Strauß“ in den Vereinigten Werkstätten A.-G., Berlin



FRAU KOBERSTEIN UND FRL. DIETLEIN-WILLE — BLUMENSCHMUCK EINER NISCHE

Aus der Ausstellung „Der Strauß“ in den Vereinigten Werkstätten A.-G., Berlin





JOHANNA MEIER-MICHEL, WIEN MAJOLIKA-FIGUREN HERBST UND WINTER
Ausführung: Wiener Kunstkeramische Werkstätten Busch & Ludesche, Wien

Natur und Natürlichkeit, so raffiniert Schlangenweg, künstlicher Hügel und malerische Baumgruppe ausgedacht werden mögen.

Das Buch der Frau Gothein nun, indem es solche Gedankengänge mannigfaltigster Art aufweckt, versieht uns mit einem außerordentlichen Vorrat an einfachem Tatsachenbestand. Wenn auch jene Partien literarisch reizvoller sind, wo vom Einzelbeispiel unabhängig die Wendungen in der Gesinnung beschrieben werden, die Charakterisierung der eigentlichen und oft sehr durchgeklügelten Gartentheorien, so findet das Auge, sofern es mit Phantasie zu betrachten vermag, seine wahre Genugtuung vor dem Bildermaterial. Alle bedeutenden Gartenschöpfungen des Abendlandes sind in ihrer Genesis aufgenommen, festgestellt: zahlreiche Reisen und unmittelbare Messungen ermöglichten es der Forscherin, aus dem durch Jahrhunderte gewandelten Bild unserer Tage die Absicht des Erbauers herauszuspüren. Das ist nun ein rechtes Vergnügen, die Großartigkeit mancher alten Anlagen aus den Bilddokumenten zu genießen. Da der Garten in seinem eigentlichen Sinn immer ein Stück stolzer Repräsentation war, ließen die Besitzer oft genug Bildwerke ihrer Schöpfungen anlegen, und diese Blätter sind nun unentbehrliche geschichtliche Zeugnisse geworden. In ihrer schönen Auswahl und vortrefflichen Wiedergabe bilden sie den ganz besonders starken Anziehungspunkt der in ihrem Inhalt ebenso gelehrten wie fesselnden Arbeit.

THEODOR HEUSS



J. V. GULDBRANDSON ERINNERUNGS-TELLER
Ausführung: Porzellanfabrik Ph. Rosenthal & Co., Selb

ALFRED SODERS EXLIBRIS

Wenn heute irgendwo von Schweizer Kunst die Rede ist, dann ist zehn gegen eins zu wetten, daß damit Hodler, Amiet, Buri und noch einige Führer der äußersten Linken gemeint sind, und natürlich auch das sehr starke Fähnlein, das sich um sie geschart hat. Sogar die großen Namen der jüngsten Vergangenheit — Böcklin, Welti, Stauffer-Bern — kommen heute kaum mehr in Frage, wenn es sich um Schweizer Kunst handelt. Sie sind ja bereits erledigt, registriert und rubriziert. Um Hodler und die Andern aber wird noch immer mit Leidenschaft gestritten, in der Schweiz selbst und auch bei uns; und so ist es eigentlich gar nicht so verwunderlich, daß man zuerst und immer nur an diese Gruppe denkt, wenn der Begriff „Schweizer Kunst" in unseren Gesichtskreis tritt.

Nun soll gerne zugegeben werden, daß diese Führer des kühnsten Fortschritts tatsächlich einen überwältigenden Einfluß, besonders auf die Jugend, ausgeübt haben und noch immer ausüben, ob zum Guten oder zum Schlimmen, das muß sich allerdings erst erweisen. Sie haben der Kunst der Schweiz, d. h. jener Kunst, die auch im Ausland zumeist gezeigt und über die andauernd gesprochen und geschrieben wird, ihr Signum aufgedrückt. Und man muß sogar sagen, daß das Derbe, Urtümliche, Unbehauene eines Teiles dieser Kunst uns sehr gut zum Wesen des Schweizers zu passen scheint. Es ist aber selbstverständlich und brauchte in ruhigeren und objektiveren Zeiten als den unsrigen gar nicht erst betont zu werden, daß es in einem Lande wie der Schweiz, in dem mehrere Sprachen, Volksstämme und Kulturen sich gegeneinander behaupten und das so reich an produktiven Kräften aller Art ist, auch für die Kunst tausend Möglichkeiten des Ausdrucks gibt. Und so findet man denn in der Schweiz auch heute noch ungezählte Eigenbrödler, die entgegen und abseits der „offiziellen" Hauptrichtung nach ihrer Fasson selig zu werden suchen. Man trifft neben den Kraftmeiern, denen keine Farbe grell und keine Wand groß genug ist, auch stille Träumer, die bescheiden in einer Ecke sitzen und der Leinwand oder der Kupferplatte allerlei zarte Dinge anvertrauen. Und viele werden sich darüber wundern, daß das auch moderne Schweizer Kunst sein soll. Aber der Kundige lächelt nur über solche Zweifel; denn er weiß, daß es im Lande der Kunst, also auch in einem Kunstlande wie der Schweiz, gar viele Wohnungen gibt.

So ein Winkel nun, in dem, neben sehr temperamentvollen Angehörigen des Fähnleins des radikalen Fortschritts, auch mancher Künstler mit mehr konservativen Idealen an seinem Werke schafft, ist das von altersher kunstberühmte Basel. Und so ein Künstler, der unbekümmert um die herrschende Mode arbeitet, wie er es versteht und wie er muß, ist der Radierer ALFRED SODER. Es ist sehr leicht möglich, daß viele diesen Namen hier zum ersten Male hören. Und das ist ganz natürlich; denn es gibt nur wenige Künstler, deren Schaffen sich, gleich dem Soders, bis jetzt nahezu ausschließlich auf einem Spezialgebiet betätigt hat, das nur Sammlern und Interessenten dieser Spezialität bekannt und vertraut ist: auf dem Gebiete des Exlibris. Fast das gesamte graphische Werk Soders, das sich auf eine Schaffenszeit von knapp zehn Jahren verteilt, besteht aus Exlibris, die ausnahmslos radiert sind und deren Zahl sich heute auf ungefähr sechzig Blatt belaufen mag. In den Kreisen der Exlibrissammler erfreut sich Soder schon seit einigen Jahren einer fortwährend steigenden Beliebtheit. Aber außerhalb dieser Gemeinde,



ALFRED SODER EXLIBRIS

die allerdings Mitglieder in fast allen Ländern Europas und auch jenseits der Meere zählt, ist Soders Kunst noch ein ziemlich unentdecktes Land.

Soder ist am 19. Juli 1880 in Basel geboren. Das Radieren hat er in München erlernt, bei Meister Peter Halm, der u. a. auch Soders großem Landsmann Stauffer-Bern die Geheimnisse der Radiernadel und des Stichels gelehrt hat. Seit seiner Münchener Akademiezeit lebt und schafft Soder in seiner Heimatstadt. Ein bleibendes Verdienst um sein Bekanntwerden hat sich der einst sehr eifrige Exlibris-Sammler und -Publizist C. Fr. Schulz-Euler in Frankfurt a. M. erworben, der vor etwa sieben Jahren eine Mappe mit 15 Exlibris-Radierungen Soders herausgab. In diesen Blättern findet man schon alles vereinigt, was für diesen Idylliker, Lyriker und romantischen Phantasten bezeichnend ist: seine Freude an allem Schönen, am Erhabenen wie am Kleinsten, an jedem Grashalm auf sommerlichen Wiesen wie an jedem Fältchen im Menschenantlitz, sein stark entwickeltes Gefühl für die Form, besonders auch für die des menschlichen Körpers, den er aber — wie auch alles andere — damals noch deutlich stilisiert hat, und zwar in einer sehr eigenartig-herben, kantigen, zuweilen bizarren Form, die sich später fast ganz in Weichheit und gefällige Anmut aufgelöst hat. Und auch der Kinderakt spielt damals schon eine Rolle in seinen Arbeiten, teils „passiv“ in Darstellungen des jungen Mutterglücks, die wohl auch zugleich Dokumente jungen Vaterstolzes sind, der sich in der Schilderung der Kleinen bis zum heutigen Tage nicht genug tun konnte, teils „aktiv“ als Putten, die z. B. in einer Wolke schweben und das Haupt Goethes bekränzen.



ALFRED SODER EXLIBRIS

Dieser Mappe, die in Sammlerkreisen Aufsehen erregt hat, folgte, erst nur zögernd, dann allmählich rascher, Blatt um Blatt. Und man könnte vielleicht behaupten, daß der Ideenkreis Soders sich auch später nicht sehr viel weiter gespannt habe, als er in dieser Mappe bereits gezogen war. Aber das beruht doch auf Täuschung; denn tatsächlich wächst die Welt Soders mit jeder Arbeit; nur ist eben dieser Künstler einer von jenen, die, wie die Bäume, sozusagen jedes Jahr nur einen Ring ansetzen. Soders Exlibris gehören sämtlich zur Kategorie des Luxusexlibris; d. h. es sind mit allem technischen und künstlerischen Raffinement ausgeführte originalgraphische Kunstblätter, deren Bestimmung es nicht in erster Linie ist, als Besitzerzeichen verwendet zu werden, sondern die ihre ganz selbständige Existenz hauptsächlich dem Sammelsport danken. Sie werden getauscht; in die Bücher geklebt werden dagegen an ihrer Stelle zumeist Autotypien oder Gravüren nach den Originalradierungen.

In neuerer Zeit ist Soder auch zur farbigen Zweiplattenradierung übergegangen, mit der, infolge der Möglichkeit des Uebereinanderdruckens zweier Töne, sehr originelle und feine Wirkungen erzielt werden können.

Die Ideen der Exlibris Soders sind stets einfach, ungesucht und klar, wenigstens für



ALFRED SODER-BASEL — EXLIBRIS

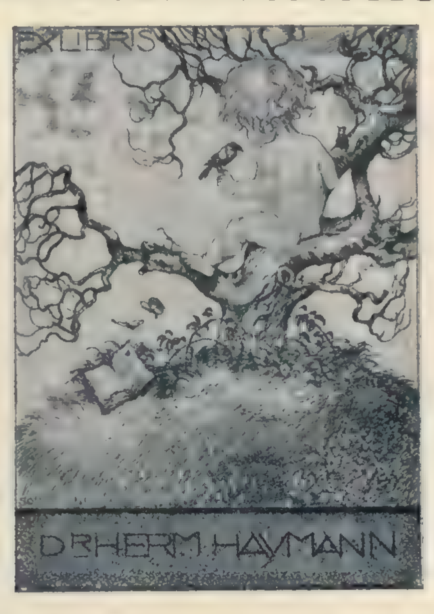


ALFRED SODER EXLIBRIS

solche, die im Betrachten von Exlibris einige Uebung haben. Zu bemängeln wäre vielleicht nur, daß die Ausführung, entgegen dem dekorativ-flächenhaften Markencharakter des echten Gebrauchsexlibris, fast immer zu realistisch-detailliert und zu bildmäßig ist. Aber diesen Fehler teilen die Exlibris Soders mit den meisten modernen Luxusexlibris; und sie gleichen dieses Manko reichlich wieder aus durch technische und künstlerische Qualitäten, die aus diesen Arbeiten Kleinodien einer intimen, behaglich ins Detail gehenden Radierkunst machen. Nur selten fehlen auf den Exlibris Soders seine geliebten und auch in der Tat höchst liebenswerten Kinderakte. Alle möglichen Funktionen haben diese putzigen, molligen, nackten Bübchen und Mägdlein zu verrichten. Sie reiten, als Amoretten, auf Pferden oder Rindern, repräsentieren sich selbst, das Kindesalter, das erwachende, junge, unberührte Leben, spielen einzeln und in Gruppen, mit sich, mit Blumen, Schmetterlingen usw. oder tanzen, wie Mücken, um Brunnen, in den Wolken oder auf dem Fond eines Blumenkranzes. Blumen scheinen Soder, nächst den Putten, am meisten ans Herz gewachsen zu sein. Und er versteht sie



ALFRED SODER
EXLIBRIS

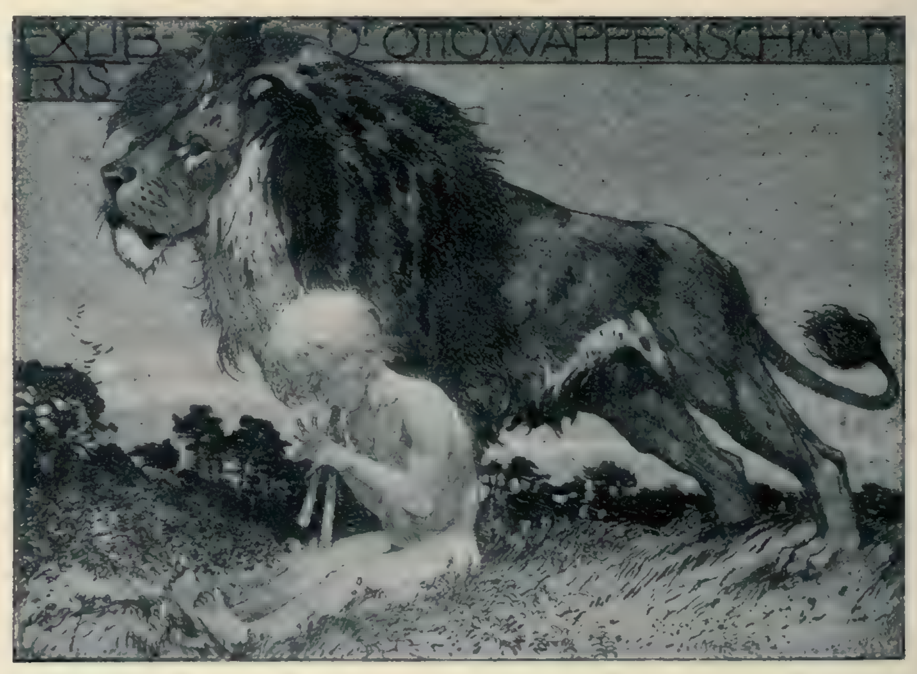


auch immer zu individualisieren, gleichviel, ob er sie auf der Wiese darstellt oder im Kranz, als einzelne Blüten oder zum Strauß gebunden, in biedermeierlichem Arrangement und Rahmen. Und nicht anders wie Blumen sind auch seine Frauenakte: keusch und zart; in ihren staunenden Augen aber wohnt das Märchen. Alles, was Soder schafft, hat ja ein wenig diesen Märchencharakter: es war einmal, oder: es wird einmal sein. Getreu der wirklichen ist seine Welt und doch nirgends existierend, voll klingender Reime und edler Symbole,

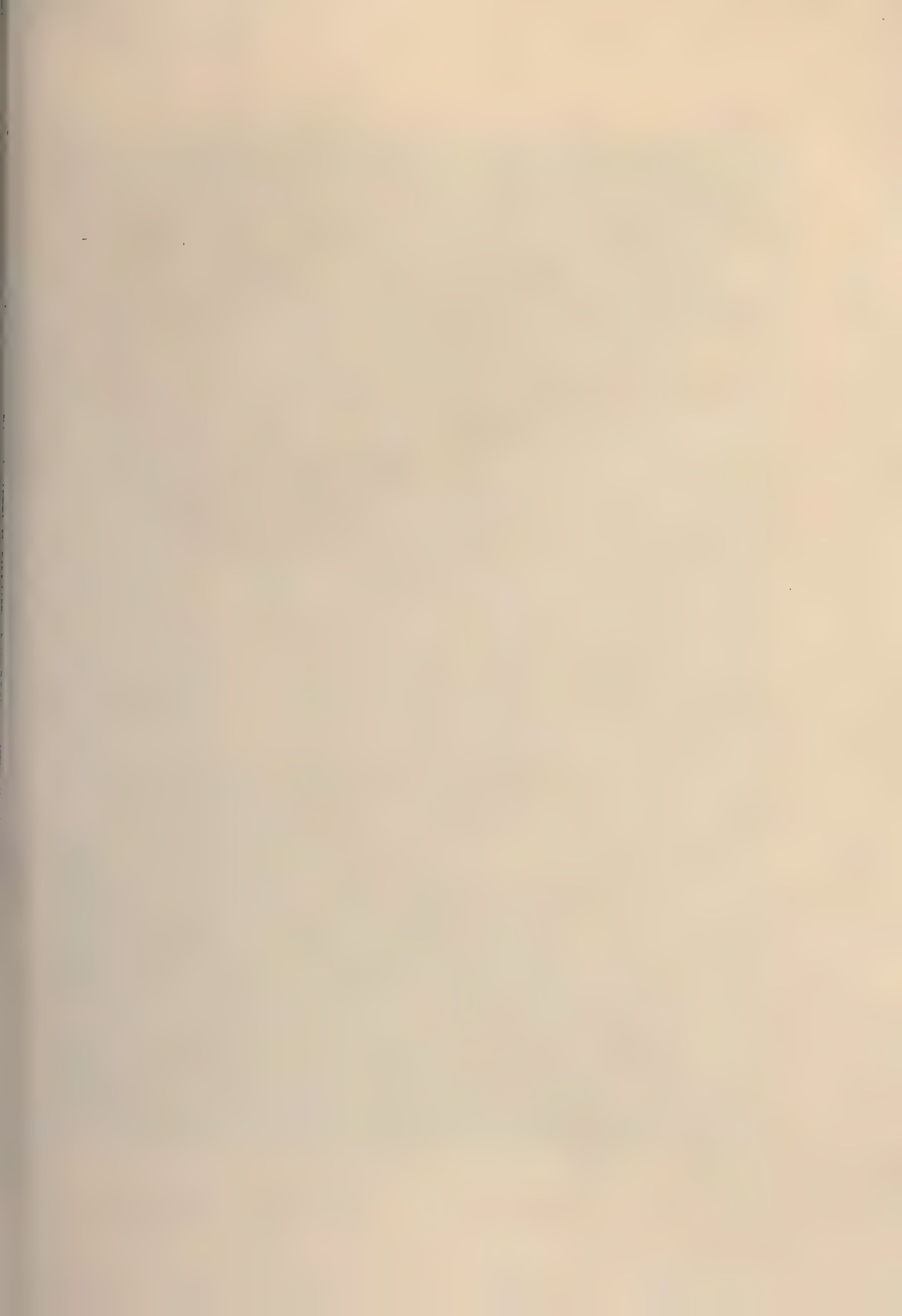
EXLIBRIS FRANZ UND OLGA FRIEDMANN

heiter, sinnenfroh und gedankenvoll, ein Reich des Schönen und der Ideale, jenseits der grämlichen, groben und realen Gegenwart. Daß es ein Schweizer ist, der uns diese Welt geschenkt hat, ist wohl kein Zufall. Denn kein Boden ist reicher im Hervorbringen von reizvollen Gebilden freigestaltender, spielerischer Phantasie, wie der alemannisch-schweizerische. Und daß auch Soder, in diesen Zeiten des wilden Kampfes um Problematisch-Neues, uns diese Tatsache durch seine Schöpfungen wieder zum Bewußtsein bringt, ist vielleicht nicht sein geringstes Verdienst.

RICHARD BRAUNGART



ALFRED SODER EXLIBRIS





ARCH. CARL EEG U. ED. RUNGE-BREMEN

HAUS BLUMENECK DES HERRN SENATOR F. C. BIERMANN, BREMEN: STRASZENSEITE



HAUS BLUMENECK IN BREMEN

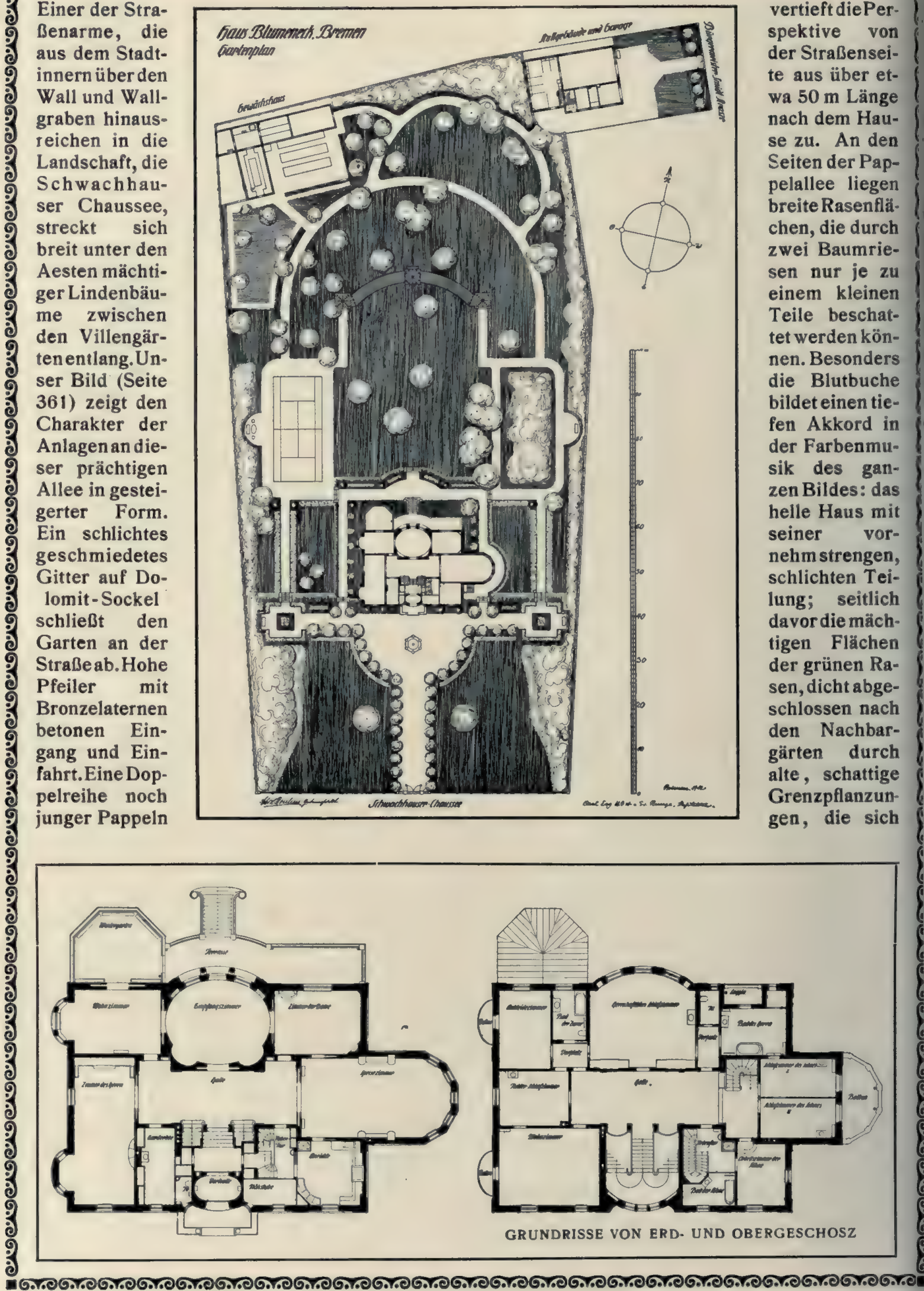
Bremen, die alte Hansestadt, von der so vieles gesagt und gesungen ist, was das Verlangen erregt, sie kennen zu lernen, hält seine Reize an Architektur und Landschaft dem flüchtigen Touristen gegenüber etwas verborgen. Gewiß, er findet sehr bald „Roland den Ries' am Rathaus zu Bremen“, den berühmten Keller Hauffschen Angedenkens, das Essighaus. Aber damit erschöpft sich bald das Interessante für den wißbegierigen Fremden, dem die Führung fehlt. Und Bremen weiß doch noch viel zu zeigen an baulichen Eigentümlichkeiten und landschaftlichen Schönheiten, die es aber eben nur zögernd offenbart.

Der Zug führt den Zureisenden, schon weit vor Bremen noch, immer durch flaches einförmiges Land: einzelne niedre Gehöfte, Sanddünen, Rinderweiden, Torfstich, Heide. Still rückt die Stadt und unmerklich näher, Parzellenland, Laubengärten, dann niedre Häuserreihen, dicht mit Grün umschlossen, Landhäusern vergleichbar. Immer dichter folgt dann Haus und Garten, und nun erkennt er wohl darin den Typ der Stadt, den diese sich allein unter ihren Schwestern in so ausgeprägter Form erhielt, den Typ des Einzelwohnhaues. Im Genuß dieser Selbständigkeit des Wohnens, finden wir hier den Handwerker, den kleinen Bürger wie den Rentner, den Seefahrer wie den Großkaufmann. Und in gleicher Weise finden wir den schlichten Wirtschaftsgarten im Gürtel des Parzellenlandes, das sich mit üppigen Obstlauben, Blumen- und Gemüsebeeten naiv dicht an die Stadt herandrängt, den sauber gepflegten, blumenduftenden Hausgarten, bis zum vornehmen Park.

Die ganze östliche Vorstadt Bremens bildet so das Bindeglied zwischen städtischer Wohnweise und ländlichem Gutsbesitz, und in ihr finden wir Wohnsitze, welche mit der größeren Nähe der Stadt das Angenehme der Landschaft verbinden. Unsere Bilder zeigen ein typisches Beispiel eines solchen vornehmen städtischen Wohnsitzes in landschaftlichem Rahmen bremischer Konvenienz.

Der Bauherr hat in der Wahl der Künstler, Eeg und Runge für die Gesamtaufgabe und Christ. Roselius für die technisch-künstlerische Anlage des Gartens, Faktoren aufgestellt, welche von vornherein bei der Wertschätzung, die sie in Bremen und in allen Fachkreisen Deutschlands genießen, eine sichere Gewähr fürs beste Gelingen des Werks boten. Sich dessen wohl bewußt, hat der Bauherr den Künstlern eine Freiheit gewährt, die seinem Künstlersinn Ehre macht und dem Werk Vollkommenheit sicherte.

Einer der Straßenarme, die aus dem Stadtinnern über den Wall und Wallgraben hinausreichen in die Landschaft, die Schwachhauser Chaussee, streckt sich breit unter den Aesten mächtiger Lindenbäume zwischen den Villengärten entlang. Unser Bild (Seite 361) zeigt den Charakter der Anlagen an dieser prächtigen Allee in gesteigerter Form. Ein schlichtes geschmiedetes Gitter auf Dolomit-Sockel schließt den Garten an der Straße ab. Hohe Pfeiler mit Bronzelaternen betonen Eingang und Einfahrt. Eine Doppelreihe noch junger Pappeln vertieft die Perspektive von der Straßenseite aus über etwa 50 m Länge nach dem Hause zu. An den Seiten der Pappelallee liegen breite Rasenflächen, die durch zwei Baumriesen nur je zu einem kleinen Teile beschattet werden können. Besonders die Blutbuche bildet einen tiefen Akkord in der Farbenmusik des ganzen Bildes: das helle Haus mit seiner vornehm strengen, schlichten Teilung; seitlich davor die mächtigen Flächen der grünen Rasen, dicht abgeschlossen nach den Nachbargärten durch alte, schattige Grenzpflanzungen, die sich



GRUNDRISSE VON ERD- UND OBERGESCHOSZ



ARCH. CARL EEG U. ED. RUNGE-BREMEN ■ HAUS BLUMENECK DES HERRN SENATOR F. C. BIERMANN, BREMEN: ANSICHT VON DER STRASZE MIT DER AUFFAHRT



ARCH. CARL EEG U. ED. RUNGE-BREMEN HAUS BLUMENECK: HAUPTEINGANG



ARCH. EEG U. RUNGE ▫▫ BRUNNEN VOR DEM HAUSE ▫▫ FIGUR VON ANNA MAGNUSSEN

nach den Rasenflächen zu terrassenartig, in dichten Staudengruppen abstufen, von der ersten Blüteperiode bis in den späten Herbst hinein fortwährend durch die besondere Wahl und Pflege der Arten im Blumenschmuck stehend. Das Haus flankierend, schließen Rosenterrassen mit ihrem Farbenflor rückwärts das Bild ab. Unter größter Schonung des alten Baumbestandes ist die ganze Anlage geschaffen. Den Niveauunterschied zwischen Vorder- und Hintergarten haben die Künstler durch in Rasen-Böschungen liegende Terrassen, die zu einem Rosengarten ausgebildet sind, ausgeglichen. Ueber diese Terrassen hinweg gelangt man auf Klinkertreppen in den eigentlichen Garten, der, von der Straße ganz abgewandt und von der Nachbarschaft durch hohe Laubwände abgeschlossen, wiederum große, wenig unterbrochene Rasenflächen architektonisch aneinander reiht. In der Achse, von der hinteren Haus-Terrasse aus, blickt man über die Rasenfläche hinweg gegen einen in weißem Lattenwerk ausgeführten Laubengang, den Rosen üppig durchflechten. Diese Anlage schließt wieder den architektonischen Teil des Gartens gegen einen mehr landschaftlich gehaltenen alten Teil ab.

Wenden wir uns zurück, um von der Straßenseite her das Haus zu betreten, so gelangen wir zunächst durch die Pappelallee auf einen runden Platz für die Wagenauffahrt, in dessen Mitte ein steinerner Brunnen steht, von Anna Magnussen-Bremen mit einer reizenden Kinderfigur geschmückt. Er steht gleichsam im Brennpunkt der Architektur, die Achse betonend, und trägt mit zur effektvollen Steigerung der Motive in der Mitte der Fassade bei. Die Fassaden sind in Oberkirchener Sandstein, dem seit vielen Jahrhunderten in diesem Klima bewährten Material, auf einem grauen Dolomit-Sockel hergestellt. Darüber ein Walm-Dach, in Ludwigsburger Biberschwänzen eingedeckt; Abfallrohre, Dachrinnen, Dach, Erkerwände und Giebeldach in Kupfer ausgeführt; weißes Fenstersprossenwerk, grüne Rolläden. Eine schmiedeeiserne Tür führt in das Haus. Der Eingangsraum ist mit einem grauen Marmorsockel auf schwarzen und grauen polierten Marmorfußboden gestellt; die Wände und die Decke sind weiß, einfach in Felder geteilt. Die kurze schwarze Marmortreppe führt in einen hallenartigen Vorraum. Alles Holzwerk ist graubraune, matte Eiche mit schwarzen, blanken Profilen. Die weiße Kassettendecke ruht auf gelblich getönten, durch grüne Streifen und Felder geteilten Wänden. Grün ist



ARCH. CARL EEG U. ED. RUNGE-BREMEN HAUS BLUMENECK: GARTENSEITE

der Grundakkord, grün sind die Läufer, der geknüpfte Teppich, die Gardinen in dieser Vorhalle; wirkungsvoll gehoben durch das Schwarz der Sitzmöbel und in den Verzierungen von Holz und Stoffen wie durch den braunen Glanz der feierlichen, dunkel patinierten Bronze-Kerzenleuchter an den beiden Treppenanläufen. Diesen gegenüber öffnet sich die Tür zum Empfangszimmer, einem ovalen Raum mit tief herunterreichenden Fenstern. Eine weiße Decke mit feiner Stuckarbeit wölbt sich in flacher Kuppel darüber, rotlila stoffbespannte Wände, deren Moiréflächen durch reiche, farbige, gewebte Borten eingerahmt werden, umschließen ihn. Der Boden ist ein Nußbaumparkett mit Eiche und Birnbaum eingelegt, dessen Teilungen sich strahlenförmig zwischen ovalen Kurven anordnen, die der Form des Raums folgen. Rechts und links vom Eingang vertiefen zwei Sofa-Nischen die Raumwirkung und unterbrechen angenehm die große geschwungene Wandfläche. Möbel und Flügel sind aus hellem, poliertem Ahornholz hergestellt, mit Perlmutter- und Schildpattintarsien verziert, die Sitzmöbel mit rotlila Sammetbezügen bespannt. Dieselbe Stimmung halten die dunklen Uebergardinen. Ein prächtiger Bronzeleuchter mit Baccaratkristall schwebt über der Mitte; Bronze blitzt auch von den grünbeschirmten Wandleuchtern und von den Gittern der leuchtenden Pavonazzo-Marmor-Umrahmung der Heizkörper.

Rechts führt die Tür nach dem Boudoir, dessen Stimmung goldgelbgemasertes poliertes Birkenholz beherrscht, mit Palisander- und Perlmutteinlagen, im Verein mit grünen Bezügen, dem Grün des Teppichs und Gasteiner Marmors. An das Boudoir schließt sich das Speisezimmer, ein Raum von etwa 6 m Breite und 12 m Länge, mit vieleckigem Abschluß der Fensterseite und einer gewölbten weißen Decke mit großer, kannelierter Kehle, in die mit Stichkappen die schlanken Fenster einschneiden. Grünes genarbtes Leder durch Goldpressung geometrisch geteilt, überspannt die Wände bis zur Decke zwischen dunklen, gemaserten, polierten Nuß-



ARCH. CARL EEG U. ED. RUNGE U. GARTENARCHITEKT CHR. H. ROSELIUS-BREMEN ▪ AUS DEM GARTEN DES HAUSES BLUMENECK



ARCH. CARL EEG U. ED. RUNGE-BREMEN HAUS BLUMENECK: HALLE

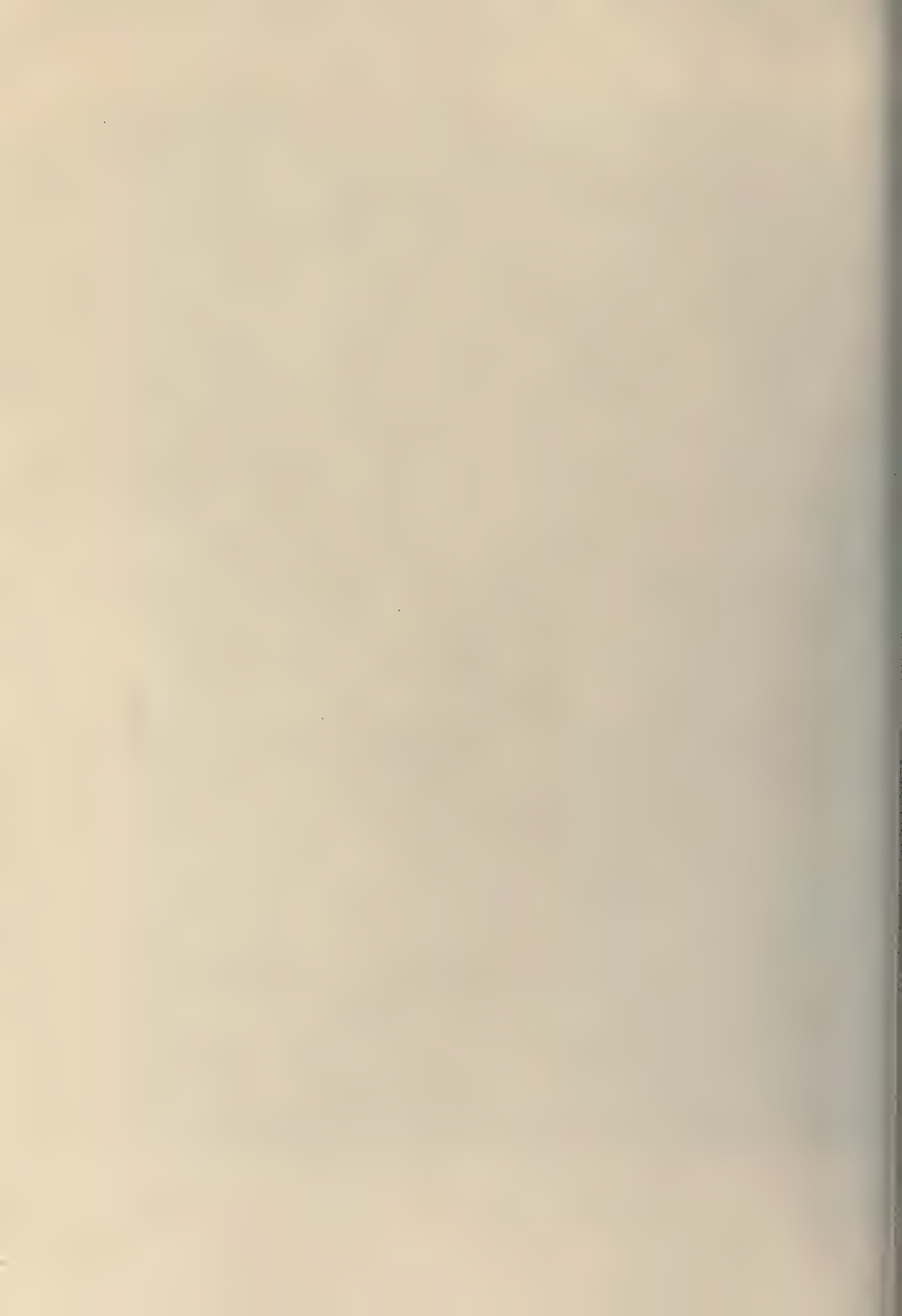
baum-Pilastern und-Friesen. Im gleichen tiefen warmen Ton sind Möbel und Türen gehalten; feine schwarze Linien heben diesen Effekt, Messingintarsien blitzen daraus hervor. Auf dem schwarzgeränderten Eichenparkett liegt ein grüner Smyrnateppich mit schwarzen und farbigen Teilungen. Messing und Baccaratkristall der Beleuchtung durchblitzt den Raum, und in die gedämpfte Stimmung bringt das Rot der Saffiansstuhlbezüge und der leuchtenden Seidenripsgardinen einen starken festlichen Klang.

Unser Bildermaterial enthält noch zwei Ansichten aus den unteren und oberen Geschossen: die Küche, die unter dem Speisezimmer liegt und sich seinen Formen und Maßen anpaßt, und die obere Treppen-Halle, die der unteren Halle in Einteilung und Farbgebung ähnlich, nur daß durch weißlackierte Türen und Paneele die Helligkeit sich noch steigert. Leider läßt Platzmangel nicht zu, einen Blick in die hier oben sich anschließenden Wohn- und Schlafräume, Bäder, Arbeitszimmer und in weitere Räume des Erdgeschosses, wie Wohnzimmer, Wintergarten, Herrenzimmer zu tun, in denen wir auch Georg K. Rohde, unserm Bremer Künstler auf dem Gebiete des Glasfensters, begegnen würden und die Vertreter des Bremischen Handwerks immer wieder in der Gediegenheit ihres Schaffens bewundern müßten. Das gute Zusammenarbeiten des Bauherrn mit den Künstlern, die weitgehende künstlerische Freiheit, die diese genossen, und die sichere Wahl, welche sie unter den mitbeteiligten Handwerkern trafen, hat denn auch ein Werk geschaffen, in dem künstlerisches Wollen bis ins einzelne, Güte und Schönheit des Materials, Vollkommenheit der Technik, Vornehmheit und Eleganz der Gesamterscheinung sich harmonisch offenbaren, ein treues Spiegelbild gediegenen Bremischen Sinns.

E. KLEINHEMPEL



ARCH. CARL EEG U. ED. RUNGE-BREMEN HAUS BLUMENECK: AUFGANG ZUR HALLE





ARCH. CARL EEG U. ED. RUNGE-BREMEN HAUS BLUMENECK: SPEISEZIMMER



ARCH. CARL EEG U. ED. RUNGE-BREMEN HAUS BLUMENECK: FENSTERPLATZ IM EMPFANGSZIMMER

ARCH. CARL EEG U. ED. RUNGE-BREMEN

HAUS BLUMENECK: EMPFANGSZIMMER (VGL. S. 370)



ARCH. CARL EEG U. ED. RUNGE-BREMEN HAUS BLUMENECK: DIE OBERE HALLE UND DIE KÜCHE



FL. JESSIE HÖSEL NADELMALEREI

DIE STICKERIN FLORENCE JESSIE HÖSEL

Offen gesagt, wir sind jetzt wieder so weit, das Talent, das sich an wohl ornamentierten Stickereien bekundet, ins Haus, ins Bereich des geschmackvoll dilettierenden Amateurtums zu verweisen. Die Tage eines OBRIST, da in einer Stickerei sich eine kühne Gestaltungsenergie, ein Stück eigener Weltanschauung offenbarte, sind vorüber. Erbe war der gute Geschmack, der wie unzählige Stickerinnen beweisen, sich wieder durchgesetzt hat und von dem, wenn er nicht mehr Ausnahmeerscheinung ist, nicht viel Aufhebens zu machen ist. Es soll gewiß nicht bestritten werden, daß sich innerhalb dieser Frauenkunst sehr viel individuelles Geschick darbietet. Bestickte Kissen, Kleider, Tischdecken, Vorhänge, Wandbilder, Pompadours werden von gut erzogenen Händen, die nicht wenig Sinn für Techniken, für Materiale und Farbreize haben, gefertigt. Es gibt fast an jedem dieser Dinge ein paar eigene Reize zu bewundern; aber diese Bewunderung ist Sache des Alltags, ist eine private Angelegenheit der Amateure, die sich so apart betätigen, oder der Leute, die heutzutage aus Mangel an Zeit oder Fertigkeit derlei Handarbeiten zu kaufen pflegen.

Für uns kann es bei der erfreulichen Feststellung des erreichten Niveaus bleiben. Unser mehr künstlerisches Interesse mag sich wiederum mehr den ganz Wenigen zuwenden, die auf so friedsamem Gebiet Intuition und eigenwillige Persönlichkeit auswirken. Und es giebt hier ein paar wirkliche Künstlerinnen, die leider mehr als recht verschwinden zwischen der Fülle der betriebsamen Niveautalente. Eine so schätzbare Natur ist die FLORENCE JESSIE HÖSEL, an deren guten Gaben unsere Zeit mit sträflicher Achtlosigkeit vorbeiläuft. Für kunstfreudige Menschen, die in sich mehr als einen platonischen Eifer verspüren, wäre da eine Gelegenheit, mancherlei gut zu machen. . . .

Was ist es um diese Kunst? Die Hösel stickt Landschaftsstimmungen, wie sie sie in Schottland, ihrer Heimat, oder dem Grunewald erlebt: Bildchen mit Mondenschein, mit Sonnenaufgang, mit Bäumchen im Regen und Wind. Also ein abgewirtschaftetes Genre, Butzenscheibenmotive, mit denen wir glücklicherweise kraft unserer modernen Bewegung aufgeräumt haben. Es läßt sich nicht leugnen, dem Motiv nach gehören diese Höselschen Stickereien zu jener Bildchenkunst, vor der



FL. JESSIE HÖSEL NADELMALEREI

ein gütiges Geschick uns dauernd bewahren möge. Aber auch nur dem Motiv, nur dem Ausgangspunkt nach. Was sie macht, hat mit jenen ehemaligen Haustöchtergreueln so wenig zu tun wie deren Kerbschnittarbeiten mit den Schnitzereien eines Wackerle. Sie hat überhaupt mit nichts zu tun als ihrer kleinen Dichterseele, die durch Feld und Wald, Wiese und Hag so ruhelos schweift.

Eine heimliche Dichterin, eine, die des Wortes nicht mächtig ist, spricht sich da mit Nadel und Faden aus. Die bunten Seitensträhne reihen sich unter ihren Fingern zu Versfüßen; von seltsamen Erlebnissen einer ganz eigenartigen Natur leuchtet's aus ihnen. In diesen Farbflächen klingt etwas. Musik, Poesie, wer kann es sagen?!

Kleine Landschaftsstimmungen, kaum eine Hand breit, sind da mit einer Sensibilität ohne gleichen erfüllt. Was man von diesen Dingen in Worten schildern kann, klingt banal. Ebenso banal wie die Inhaltsangabe einer zart empfundenen Stimmungslyrik. Wie Wald und Feld schön sind, wie junge Birken sich im Frühlingswind wiegen, wie der Mond über den schweigsamen Kiefern der märkischen Landschaft emporsteigt, wie der Sturm das kahle Geäst durchpeitscht, das sind so die Erlebnisse dieser Frau, die sie mit bunt glitzernden Fäden in Form umzusetzen versteht. Es scheint ein ewiges Aufnehmen von Bildern, ein unaufhörliches Erleben von Wirklichkeiten. Draußen vor der freien Gotteswelt lauscht sie in sich hinein, ganz hingegeben, ganz ergriffen, ganz bezaubert von dieser unfaßbaren Schönheit. Da wird in ihr etwas wach, was den Nadelarbeiten den phantastischen Reiz gibt, etwas, was in dem fertigen Werk ergreift, eben weil es aus tiefster Ergriffenheit kommt.

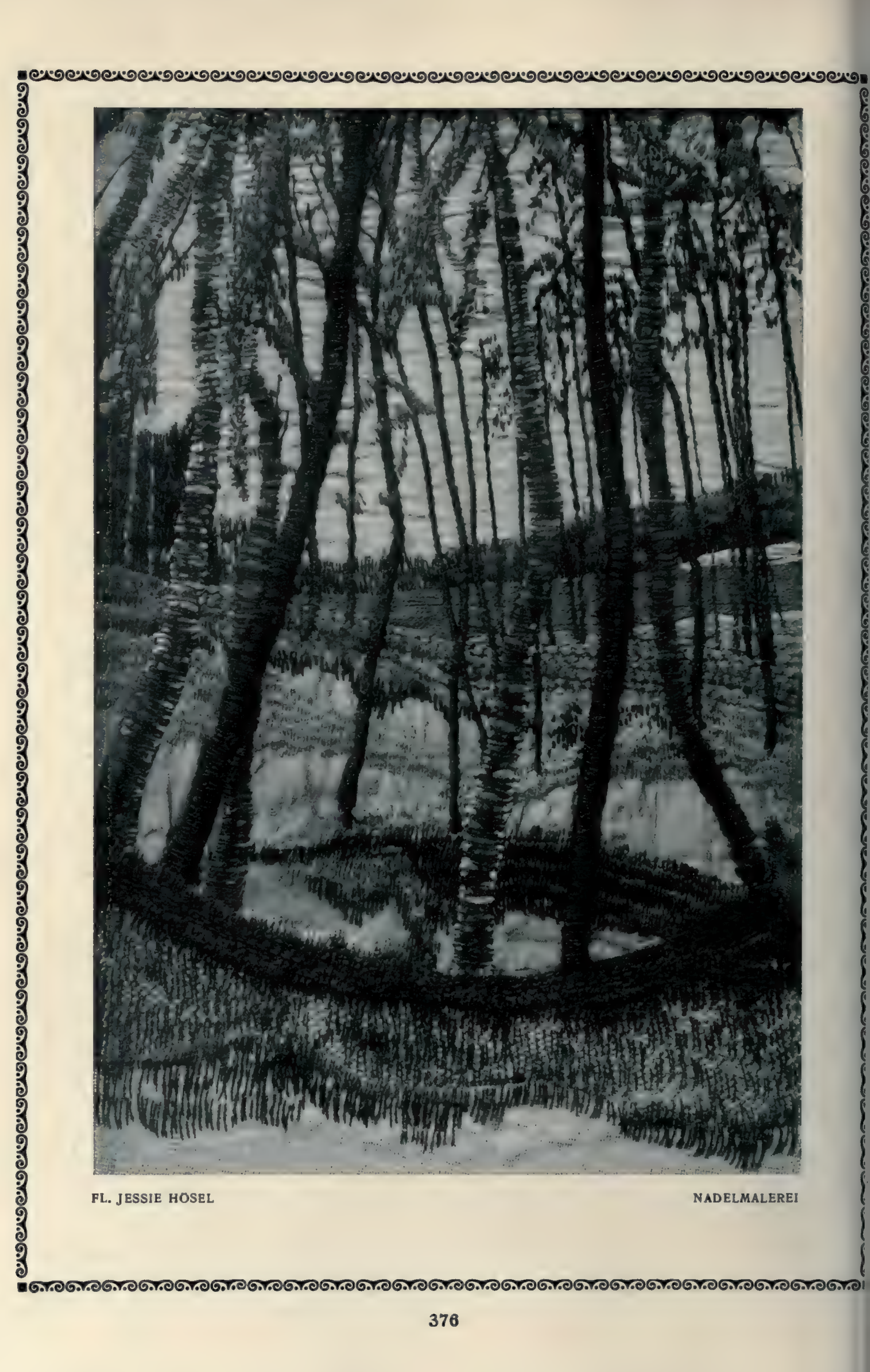
Ohne die Nadel und den Faden ist die Hösel nicht denkbar. Ich habe Verse von ihr noch nie gehört; aber ich bin überzeugt, wenn es



FL. JESSIE HÖSEL NADELMALEREI

derartiges gäbe, es wäre hilfloses Gestammel. Vor einigen Jahren waren einmal ein paar Zeichnungen von ihr ausgestellt, die durch Wesenlosigkeit verblüfften. Es ist seltsam, so sehr diese Hösel über aller Technik, vielleicht sogar außerhalb der landläufigen Stickereitechnik steht, so sehr scheint sie doch an sie gebunden. Sie ist wirklich ganz sie selbst erst, wenn sie die glitzernden Seidensträhnen in den Fingern hat, wenn sie ihre Sticknadel führen kann, nach der sie greift wie der geborene Graphiker zu seiner Radiernadel langt. Es überrascht denn auch nicht zu hören, daß viele und vielleicht die besten dieser Grunewaldstimmungen direkt vor der Natur unter dem Eindruck des ersten, frischen Erlebens gestickt worden sind. Vor der Natur, aber niemals naturalistisch, ganz so wie LIEBERMANN einmal erklärt hat, daß er seine Bilder immer vor, aber niemals nach der Natur gemalt habe.

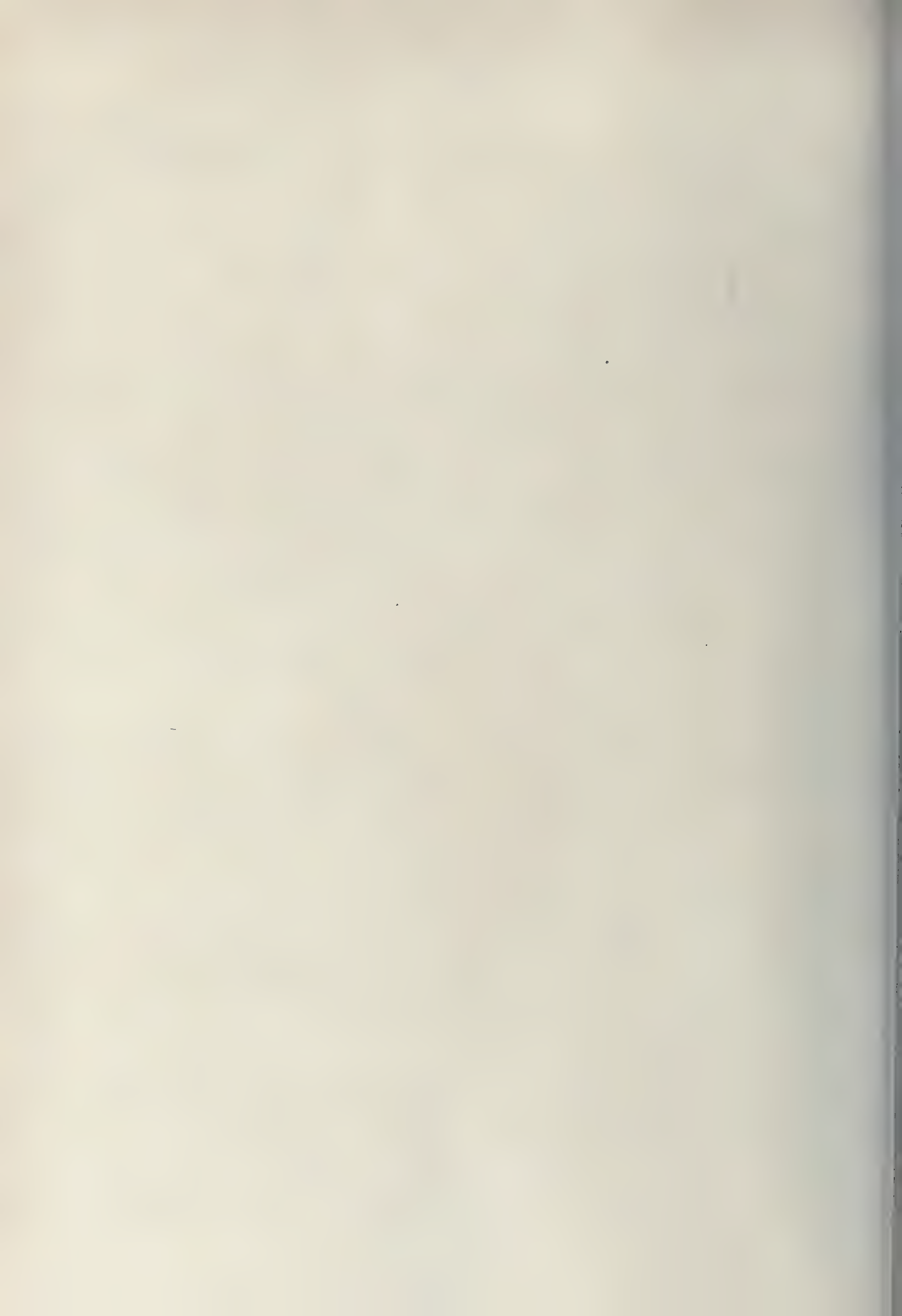
So mußten diese Stickereien denn auch ganz Dokumente ihrer Persönlichkeit werden. Sogar in der Handschrift prägt sich ihr Wesen deutlich genug aus. Es klingt etwas fremdartig im Ohr, wenn bei einer Stickerin von Handschrift gesprochen wird. Aber man sehe sich nur einmal genauer die Lichtung (Abb. S. 376) an. Sogar die Reproduktion läßt noch deutlich genug diesen eigenen und entschiedenen Duktus erkennen, um den ein Kalligraph oder ein Radierer diese Frau beneiden könnte. Und in diesem Handschriftlichen beruht die künstlerische Delikatesse dieser Nadelgraphiken, die in Europa einzigartig dastehen, die höchstens in Japan Geistesverwandte haben. Was man heutigen Tages so selten anzutreffen pflegt: einen Persönlichkeitsstil, was man so gierig erstrebt: Ausdruckskunst, Ausdruck eines Seelischen, findet man da in diesen feinen Bildchen. PAUL WESTHEIM



FL. JESSIE HÖSEL NADELMALEREI

WALTER HAUSCHILD-BERLIN

GOLDFASAN, BRONZE MIT EMAILLIERTEM KUPFER





FACHSCHULE HAIDA ▫ VASEN UND DOSE AUS GESCHLIFFENEM GLAS MIT DOPPELTEM ÜBERFANG
Vertrieb: Joh. Oertel & Co., Haida (Böhmen)

NORDBÖHMISCHE GLASARBEITEN

Das Glas steht wieder einmal im Vordergrund des kunstgewerblichen Schaffens in Oesterreich. Die fortschreitende Durchdringung aller Arbeitsgebiete unseres Kunstgewerbes mit den neuzeitlichen Grundsätzen zweckgemäßer Formgebung, vollkommener technischer Beherrschung der Materialsprache und sinngemäßer Durchbildung des Schmuckes hat auch das alte Gebiet der Veredelung der Glasarbeiten erreicht.

Hier fanden sich besondere Entwicklungsbedingungen vor. Noch immer besteht die Glaserzeugung und die Herstellung der Veredelung durch Schliff, Gravur, Aetzung, Farbenauftrag, Ueberfang, Email, Metallüberzug an den alten Produktionsstätten Nordböhmens.

Wenn auch Glashütten zur Herstellung des Rohglases über mehrere Gebiete Böhmens verstreut sind, so ist doch die Hohlglasraffinerie vorwiegend im Haida-Steinschönauer Bezirk lokalisiert.

Die sogenannten „Verleger" hatten seit alten Zeiten den Handel, den Vertrieb in der Hand. Von ihnen abhängig blieben in den zahlreichen, um die Städtchen Haida und Steinschönau gruppierten Ortschaften die Schleifer, Kugler, Einbohrer, Graveure, Aetzer, Maler, Vergolder, Versilberer usw., die größtenteils Heimarbeit leisteten und einst in getrennten Zünften vereinigt waren.

Je mehr der Massenbetrieb einflußreich und verhängnisvoll wurde, desto geringer blieb die Selbständigkeit der kleinen Meister und ihrer Gehilfen. Die letzte Blüte handwerklicher Freiheit in der ersten Hälfte und um die Mitte des 19. Jahrhunderts hat ihr Werk durch große Mannigfaltigkeit der Formen und Techniken ausgezeichnet. Sie stand im Zusammenhang mit der Ausbildung des bürgerlichen Heims. Der Glasschrank im Wohnraum, die Kredenz im Speisezimmer eines wohlhabenden Bürgers mußten eine Auswahl schöner Glasarbeiten bergen, die als Geschenk- und Erbstücke wert gehalten wurden. Heute sind diese Stücke Gegenstand des Sammeleifers geworden, der an der Farben- und Formenfreude und an dem oft intimen und fast persönlichen Reiz der geschmackvollen handwerklichen Leistung Gefallen findet.

Unsere moderne Wohnungsausbildung sucht dem bürgerlichen Milieu etwas von der Intimität und der beziehungsreichen Handwerksfreude zurückzuerobern, welche einst zum Besitzstande der Wohlhabenden gehörte und in das einfachste Heim eine künstlerische Note brachte.

Die nordböhmischen Gläser beginnen seit ganz kurzer Zeit wieder eine Rolle zu spielen, seit man die Anknüpfung an die alten Techniken aufgenommen hat, und seitdem in den staatlichen Lehranstalten von Haida und Steinschönau

JOSEF HOFFMANN-WIEN GLÄSER MIT BRONZIT-DEKOR

Ausführung: J. & L. Lobmeyr, Wien

geistige Zentralstellen geschaffen wurden, von welchen die Anregungen, die Einflüsse ausgehen.

Jene zielbewußte Energie, die unbeirrt von rein merkantilen Forderungen, die künstlerische und technische Vervollkommnung anstrebt, hat bewiesen, daß die in letzter Zeit ganz von der Massenproduktion verdorbene Glasveredelung auf neuen Wegen zu schöner Blüte geführt werden kann.

Allerdings ist der alte Weg der Herstellung verlassen worden. Die Wünsche einzelner Verleger sind nicht mehr maßgebend, und es bleibt dem Handwerker nicht mehr der große Spielraum, aus der rohen Form zu schaffen, was ihn freut. Die künstlerische Einflußnahme ist der leitende Geist. In den Laboratorien und Werkstätten werden neue Verfahren und neue Wirkungen ersonnen. Man baut auf den alten Erfahrungen auf und weiter und läßt sich von neuzeitlichen Arbeitsprinzipien leiten.



URBAN JANKE-WIEN ◘ BLUMENSCHALE MIT BRONZIT-DEKOR
Ausführung: J. & L. Lobmeyr, Wien

Schon seit längerer Zeit ist der schwere Kristallschliff neu belebt worden. Früher wurde der scharfkantige Schnitt, das Zerlegen der Flächen durch geflechtartige Muster, „das Steindeln" zum hauptsächlichen Schmuck verwendet, endlos variiert und endlich durch Pressen und Gießen der Formen vorbereitet oder auch imitiert. Jetzt hat man von künstlerischer Seite ganz andere Absichten verwirklicht. Die edle Reinheit und der hohe Glanz des heute so vollkommen herstellbaren Kristallglases wurden mit Hilfe schöner Formgebung zu voller Wirkung gebracht. An weichgeschwungenen, fein profilierten Gefäßformen von oft ansehnlicher Größe, an Bechern, Pokalen, Schüsseln wurde der Schliff dazu benutzt, den Glanz der Oberfläche, die Präzision des Umrisses vollkommen zu machen. Die Qualität des Materials ermöglichte ganz schwere Formen, die eines monumentalen Zuges nicht ent-

behren und die ähnlich den alten Bergkristallgefäßen gerade in der Dickwandigkeit und massiven Basis einen besonderen Reiz erhielten, der das Farbenspiel der Oberfläche steigerte. Auch vollkommen geradlinige, prismatische Formen mit einer plattenartigen Gliederung erzielten durch die geschliffene Stufenteilung vielfältigen Reiz. Solche Arbeiten, welche die Firma J. u. L. Lobmeyr besonders schön ausführte, sind bei besonderen Gelegenheiten und an Prunkstücken in den letzten Ausstellungen der Wiener Kunstgewerbe mehrfach zu sehen gewesen.

Durch Wiedereinführung des Hyalith- und Nigritglases wurde auch die achatartige oder marmorartige Wirkung in der Masse gefärbten Glases an monumentalen Gefäßformen verwertet. Die Wiedereinführung des alten Rubinglases, das massiv verwendet wurde, verbunden mit dem prismatischen Schliff hat bei schweren Ziergläsern von glatten, einfachen Grundformen edle Bildungen ermöglicht.

Hier haben die Firmen J. Mühlhaus & Co. und J. Lötz Wwe. Verdienstvolles geleistet. Immer ist es die Schönheit und der Glanz der weißen oder farbigen Oberfläche, die in Verbindung mit einfacher kräftiger Gefäßbildung jene Eigenschaften des Glases hervortreten lassen, die es den Halbedelsteinen nahe bringt.

Aus der Vorliebe für das farbige Glas ist dann die Ausbildung der Ueberfangtechnik entstanden, welche die neueste Entwicklungsstufe kennzeichnet.

Auch da bevorzugt man heute die einfache Gefäßform: den Zylinder, die Kugelform, die weich geschwungene Vasenlinie, die sich dem Zylinder nähert, während die Biedermeierzeit recht bewegte und lebendig profilierte Umrißlinien liebte. Für die Farbenwahl ist heute die energische Betonung von Kontrastfarben charakteristisch, die bis zum scharfen Gegensatz von Schwarz und Weiß gesteigert wird.



POKAL AUS KRISTALLGLAS MIT TRANSPARENT-EMAIL-MALEREI VON KARL MASSANETZ, STEINSCHÖNAU (BÖHMEN)

GLÄSER MIT FEDERZEICHNUNGEN VON KARL MASSANETZ, STEINSCHÖNAU (BÖHMEN)

Der Technik des Kugelns entspricht das Herausschleifen oft wiederholter Kreise, Ellipsen oder langer schmaler Linsenformen, die zusammenfließen oder versetzt zur Anwendung gelangen. Freieres Blattornament gelangt nur äußerst selten in den modernen Formenschatz. Die Biedermeierzeit liebte recht gewagte und raffinierte Schleifkunststücke, während heute die klare Betonung und häufige Wiederholung geometrischer Grundlinien der einfachen Form der Gefäße besser angepaßt ist. Die weiße Konturierung der farbigen opaken Glasschichten ist eine alte Gepflogenheit, die dem modernen Empfinden besonders gut entspricht, indem sie die Präzision verstärkt und die Wiederholung der Grundform begünstigt. Man hat diesen Arbeiten den Namen „Ziersaumgläser" gegeben (vgl. S. 381 u. 382). Diese Technik ist ganz dazu angetan, eine große Verbreitung neuer Bildungen zu ermöglichen. In Haida ist ihre Pflegestätte.



J. JELINEK ▪ DECKELVASEN IN KRISTALLGLAS MIT ZWEIFACHEM ÜBERFANG ▪ AUSF.: GRÄFL. HARRACHSCHE GLASFABRIK, NEUWELT

Der durchsichtige Ueberfang ist weniger entwicklungsfähig. Hübsch ist das Durchschleifen einer einfachen Rubinglasschicht oder eines transparenten kobaltblauen Überfangs mit charakteristischem, mehr erzählendem Ornament angewendet worden. Hier sind ja auch figurale Motive am Platz, wie sie einst an den Jagdhumpen üblich waren (vgl. Abbild. S. 383).

Das Bestreben, ein bewegteres Ornament zu ermöglichen, hat zur Zeichnung auf mattiertem Glas geführt, im Zusammenhang mit



FACHSCHULE HAIDA ▫ VASEN UND DOSE IN KRISTALLGLAS MIT ZWEIFACHEM ÜBERFANG UND ZIERSAUMGLÄSER
Vertrieb: Joh. Oertel & Co., Haida (Böhmen)



FACHSCHULE HAIDA ◘ VASEN, DOSE UND ZIERSAUMGLÄSER MIT ZWEI- UND DREIFACHEM ÜBERFANG
Vertrieb: Joh. Oertel & Co., Haida (Böhmen)

einer leichteren Formgebung und dünnen Wänden.

Einerseits ist das farbige Glasemail durch Auftragen von Linien und Punkten in Verbindung mit Vergoldung einer reichen, kleinformigen Teilung der Oberflächen günstig.

Anderseits ist der flächenhaft verteilte oder in Linien mit dem Pinsel aufgetragene Bronzitdekor sehr geeignet, einen reizvollen Flächenschmuck zu bewirken.



FACHSCHULE HAIDA ■ GESCHLIFFENE SCHALE M. RUBIN-ÜBERFANG
Vertrieb: Joh. Oertel & Co., Haida

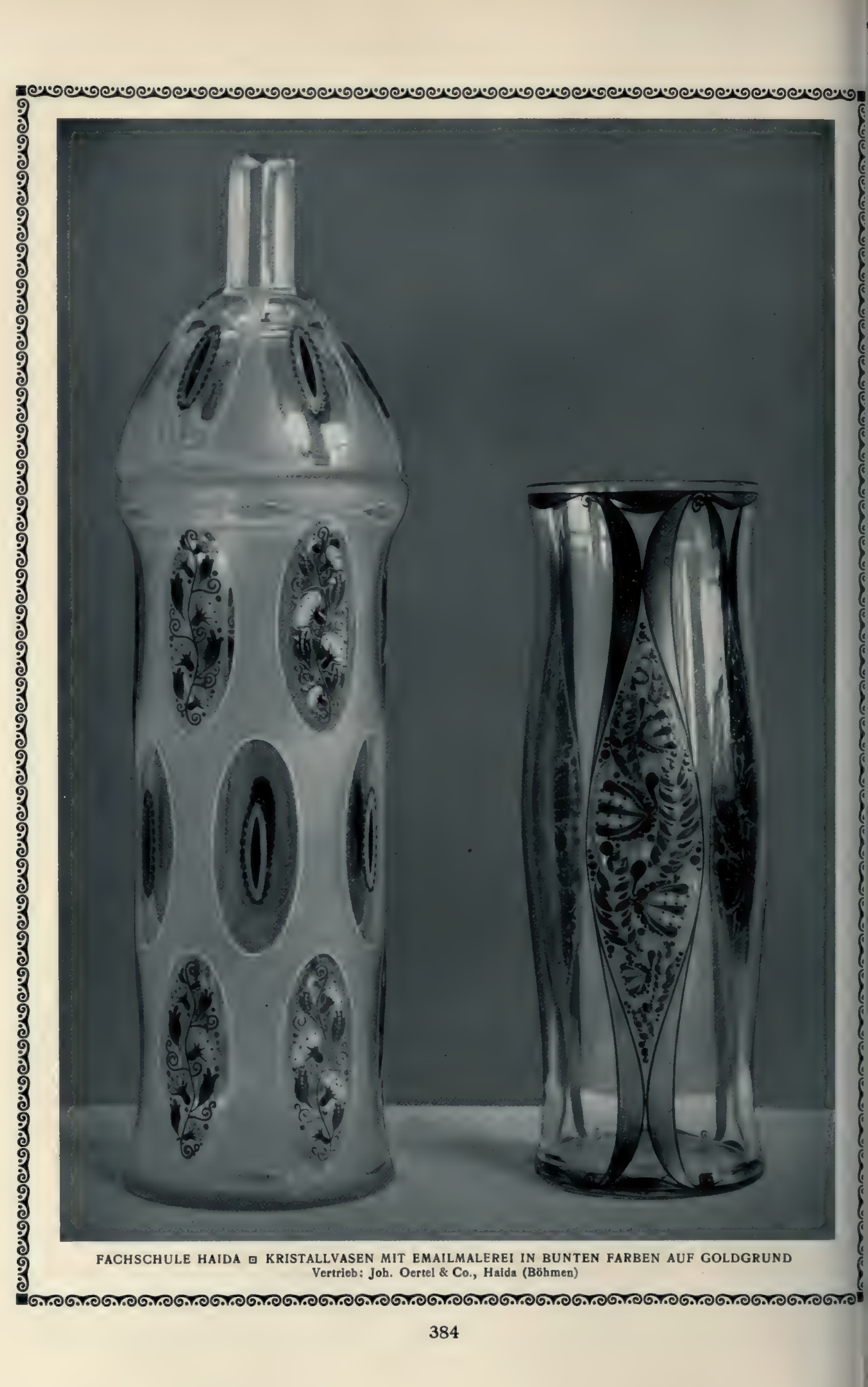
Der Fachschule in Steinschönau sind besonders in der Email- und Bronzit-Technik künstlerische wie technische Anregungen zu verdanken. Professor Hoffmann-Wien, Jungnickel, Janke u. A. haben höchst reizvolle ornamentale Ideen an matten Gläsern und Schalen entwickelt, die mitunter der Wirkung von Schattenrissen nahe kamen. In jüngster Zeit sind von Karl Massanetz in Steinschönau reiche Federmotive erfolgreich verwendet worden, um Glasflächen zu schmücken (Abb. Seite 379 und 380).

Immer ist es aber reiner Flächenschmuck, der angewendet wird fern von jedem Naturalismus, fern von plastischer Wirkung. Der Gefäßumriß ist möglichst ruhig, die zu schmückende Fläche bleibt möglichst geschlossen und ungeteilt, der Schmuck ist wie aus der Form und dem Umriß herausgeholt. Alte und bewährte Techniken wurden wohl benutzt, aber auch ergänzt und erweitert, um dem so veränderten Formgefühl, den strengeren Stilgrundsätzen angepaßt zu werden. Die Naivität der Biedermeierzeit, die eine intime Detaildurchbildung liebte und noch handwerkliche Einfälle und Variationen kannte, die dem Zufall und der Hand des kleinen Meisters ihre Entstehung verdankten, ist einer mehr planmäßigen, von einer Zentralstelle ausgehenden, unter künstlerischer Leitung stehenden Gestaltungsweise gewichen. Aber die geistige Durchdringung der Aufgaben ist schon weit fortgeschritten. Material und Technik werden vollkommen beherrscht, und eine erfreuliche Mannigfaltigkeit ist erreicht; Farben- und Formenfreude sind neu geweckt. Allerdings gehören die neuen Erzeugnisse nicht zur billigen Marktware. Der schwere Kristallschliff wird wohl immer nur prunkvollen Stükken vorbehalten bleiben, doch kann der Ueberfang und das Email leichter weiteren Kreisen zugänglich gemacht werden. Der Vertrieb ruht heute bereits in rührigen Händen. Die Firma Joh. Oertel & Co. tritt besonders für die Haidaer Erzeugnisse lebhaft ein und hat dieser Gruppe von Arbeiten an vielen Stellen Zutritt erwirkt, dem ein verdienter Beifall folgte.

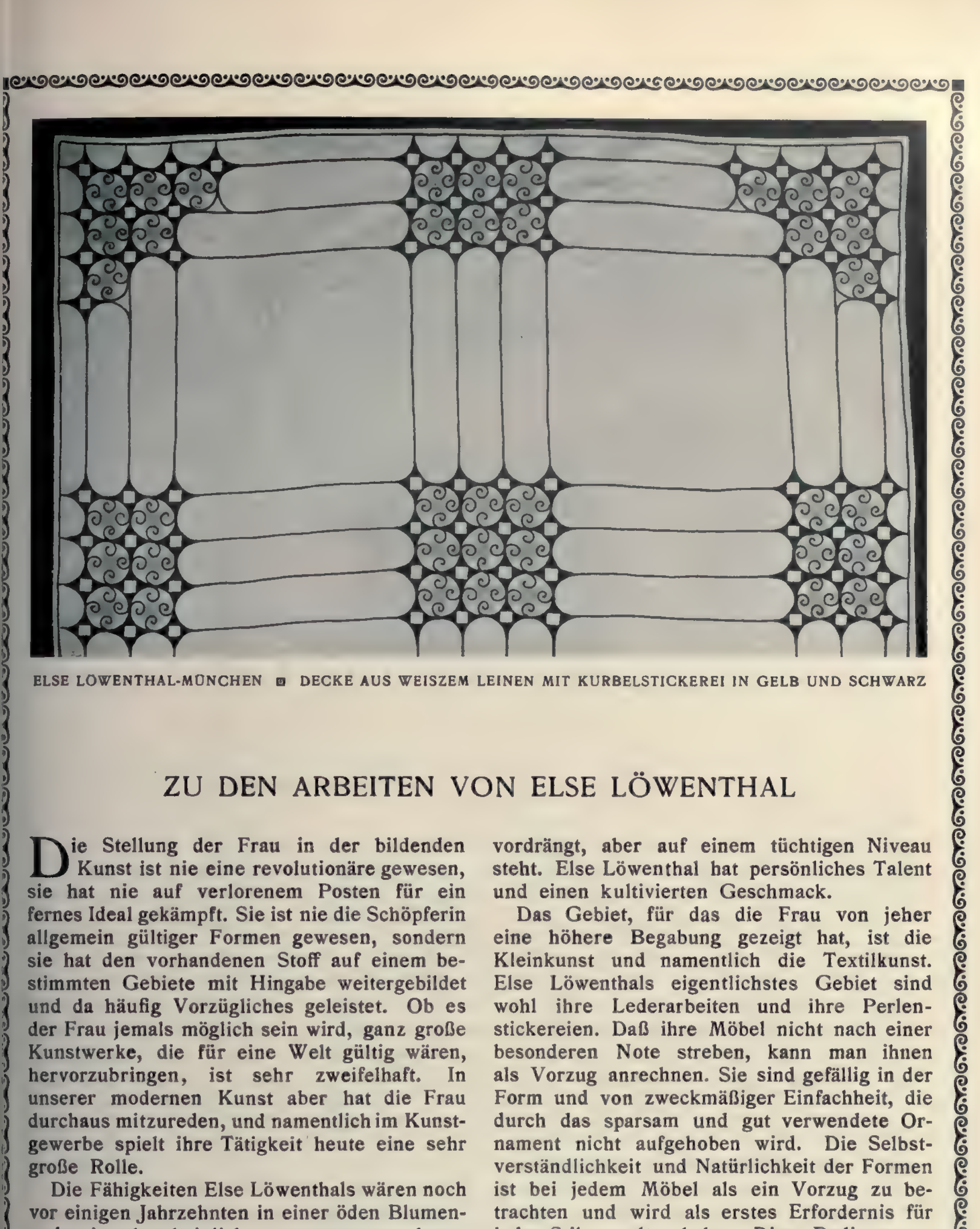
HARTWIG FISCHEL



FACHSCHULE STEINSCHÖNAU ■ ZIERVASE IN KRISTALLGLAS MIT SCHWARZWEISZEM ÜBERFANG, MALEREI UND SCHLIFF



FACHSCHULE HAIDA ◘ KRISTALLVASEN MIT EMAILMALEREI IN BUNTEN FARBEN AUF GOLDGRUND
Vertrieb: Joh. Oertel & Co., Haida (Böhmen)



ELSE LÖWENTHAL-MÜNCHEN ▫ DECKE AUS WEISZEM LEINEN MIT KURBELSTICKEREI IN GELB UND SCHWARZ

ZU DEN ARBEITEN VON ELSE LÖWENTHAL

Die Stellung der Frau in der bildenden Kunst ist nie eine revolutionäre gewesen, sie hat nie auf verlorenem Posten für ein fernes Ideal gekämpft. Sie ist nie die Schöpferin allgemein gültiger Formen gewesen, sondern sie hat den vorhandenen Stoff auf einem bestimmten Gebiete mit Hingabe weitergebildet und da häufig Vorzügliches geleistet. Ob es der Frau jemals möglich sein wird, ganz große Kunstwerke, die für eine Welt gültig wären, hervorzubringen, ist sehr zweifelhaft. In unserer modernen Kunst aber hat die Frau durchaus mitzureden, und namentlich im Kunstgewerbe spielt ihre Tätigkeit heute eine sehr große Rolle.

Die Fähigkeiten Else Löwenthals wären noch vor einigen Jahrzehnten in einer öden Blumenmalerei wahrscheinlich untergegangen, heute aber kann sie sie dem Kunstgewerbe nutzbar machen, und ihre Leistungen müssen Achtung erfordern. Sagen wir es offen: sie gehört nicht zu denen, die neue Werte geschaffen haben, aber in der Summe des modernen Kunstgewerbes behaupten sich ihre Arbeiten. Es ist das, was man als brauchbares, gutes Kunstgewerbe bezeichnen kann, das sich nicht vordrängt, aber auf einem tüchtigen Niveau steht. Else Löwenthal hat persönliches Talent und einen kultivierten Geschmack.

Das Gebiet, für das die Frau von jeher eine höhere Begabung gezeigt hat, ist die Kleinkunst und namentlich die Textilkunst. Else Löwenthals eigentlichstes Gebiet sind wohl ihre Lederarbeiten und ihre Perlenstickereien. Daß ihre Möbel nicht nach einer besonderen Note streben, kann man ihnen als Vorzug anrechnen. Sie sind gefällig in der Form und von zweckmäßiger Einfachheit, die durch das sparsam und gut verwendete Ornament nicht aufgehoben wird. Die Selbstverständlichkeit und Natürlichkeit der Formen ist bei jedem Möbel als ein Vorzug zu betrachten und wird als erstes Erfordernis für jeden Stil zu gelten haben. Diese Bedingungen hat Else Löwenthal alle gut erfüllt. Ihre Lederarbeiten zeichnen sich durch solide Technik aus. Am besten erscheinen mir ihre Perlenarbeiten gelungen zu sein. Hier zeigt sie wirklich große Originalität. Namentlich in der Wahl der Farben ist sie sehr geschmackvoll. Es entsteht da eine Wirkung, die man als tonig bezeichnen möchte.

W. F.







ELSE LOWENTHAL-MÜNCHEN LEDERTÄSCHCHEN MIT GOLDPRÄGUNG

ZUR AUSSTELLUNG VON IDEEN-ENTWÜRFEN FÜR FARBIGE FLÄCHENVERZIERUNG IN KREFELD

Wer das frühlingsfrohe Werden der letzten Jahrzehnte in den am meisten davon berührten Städten durch die größeren Ausstellungen oder durch die Vorführungen eines Museums miterleben konnte, der hätte bei einiger Kenntnis des Verlaufes früherer Entwicklungen glauben sollen, daß all das Uebermaß drängender Bewegung und Unruhe im Tektonischen der kleineren und größeren Gebilde wenigstens von den einfachsten und ruhigsten Schmuckelementen begleitet worden wäre, doch das geschah bei wenigen Werdenden nur ganz allmählich. Vieles wurde, ohne daß das urgesetzlich und jeweils auch landschaftlich bedingte Gefühl für Vollkommenheit und Harmonie mit einem größeren Architektur-Ganzen in den Schöpferwillen aufgenommen werden konnte, lediglich aus der Sucht nach Neuem, noch nie Dagewesenem, wie im Treibhaus großgezogen. Wie früher das ausgereifte Alte, so fand damals auch das von schöpferischen Kräften ausgehende unreife Neue seine Nachahmer in den Schulen und Ateliers jener Geschäfte, deren Leiter nur in ganz seltenen Fällen fähig waren, das neue Keimen und Werden nach seinem Wesen zu beurteilen. Gleich lebensgefährlich blieb dieses verständnislose Wiederholen des Alten und des Neuen für die natürliche Entwicklung und für deren Auswellen in weitere Kreise. Es dauerte einige Jahre bis aus der mechanischen Wiederholung der einfachsten Wirkungen heraus das gesetzmäßig Lineare resp. Flächenhafte zu freieren, aus optischen und handwerklich-technischen Gründen gebundenen Melodien und Kompositionen heranreifte. Allmählich wurden dann auch wieder die für alle Zierkunst so bedeutsamen gesetzgebenden Hauptmomente der Architektur wieder lebendig erkannt, und so sehr diese heute im Bewußtsein sind, die wirklichen Dichter unter den Zierkünstlern, bei denen Rhythmus und Anschauung

ELSE LOWENTHAL ▪ NOTIZBLOCK IN LEDER

sich zu höherer Einheit vollenden, sind noch ebenso selten, wie jene Baukünstler, die auf ihre Weise die Vollendung und Geistigkeit der alten Kunst wieder erreichten. Heute ist die Ornamentik zwar in einem gewissen Sinne der Ausdruck unserer Zeit — doch muß man hinzufügen — einer Zeit, die sich nur in wenigen geklärt hat und die nichts heiligeres tun könnte, als durch Erneuerung und Stärkung in allem, auch in den schmückenden Künsten wieder das eigenste geistige Wesen der Völker zum Ausgangspunkte neuen Erdenglückes zu machen. Doch so weit ist man noch lange nicht. Von irgend woher braucht nur ein Modesignal zu kommen, und jede natürliche Entwicklung ist wieder für einige Zeit gehemmt, weil unschöpferische „Autoritäten“ den Zustrom befruchtender Ideen hemmen und trotz besserer Einsicht nicht den Mut haben, den wahren Prinzipien der Flächenkunst ihr Recht mitzuerkämpfen. So steht dann dem Dichter der klug berechnende Vernichter gegenüber, der aus den unzähligen internationalen Einflüssen unserer Zeit stets nur seelenlose Aeußerlichkeiten, m. a. W. Stillosigkeiten zu schnell vergänglicher Mode emporschnellen läßt.

Die Volkskräfte befinden sich daher noch viel zu sehr im Dienste der Spekulation, und nur wenige sind stark und selbstlos genug, der Mode aus dem Wege zu gehen. Dazu kommt, daß die Urbedeutung ornamentaler Elemente, wie z. B. auch in den Schriftzeichen, in der Heraldik, in den Symbolen usw. zum Ausdruck kommt, dem Gefühl fast ganz verloren gegangen ist. Gewiß handelt es sich da um die allerelementarsten Dinge linearer Abstraktion. Doch darüber hinaus liegen, vom Werden des primitivsten Schmuckes, wie ihn vor der Weberei die älteste Keramik aufweist, bis zu der durch die Naturbetrachtung angeregten, als Offenbarung der Wesensart eines Volkes, einer Rasse auftretenden reicheren Flächenkunst, eine unendliche Zahl von Möglichkeiten. In den unbeeinflußten, eigenartigen Arbeiten von Kindern, schlichten alten Töpfern, bei denen die Naturanschauung den inneren Vorstellungskräften nur sehr



ELSE LOWENTHAL-MÜNCHEN ▫ LEDERBÄNDE MIT GOLDPRESSUNG

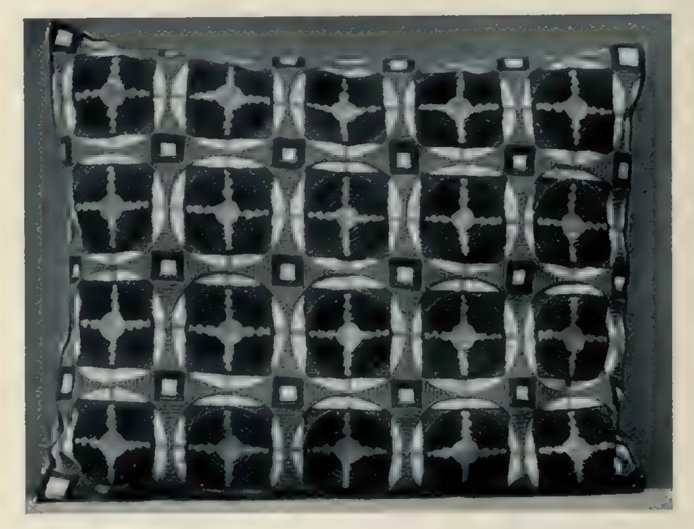


ELSE LÖWENTHAL-MÜNCHEN WEISZ LACKIERTE HOLZKÄSTCHEN MIT BUNTER BEMALUNG

zögernd entgegenkommt, liegt der beste Beweis für die besonderen Befähigungen der jeweils landschaftlich bedingten Volksgruppenseele. Es entstehen auf diesen ersten Stufen unverdorbener Entwicklung weder allzu abstrakte Dinge, noch schwächliche Nachahmungsversuche der Natur oder alter Kunst, sondern höchst kraftvolle Wirkungen, in denen bei aller Gesetzmäßigkeit in der Anordnung, die durch Einflüsse mannigfacher Art bedingten Zustände der Volksseele zum Ausdruck kommen. Für alle Gebiete der Flächenkunst ist aber gerade von diesen Erscheinungen, die unsere ganz besondere Liebe verdienen, zu lernen.

Was nun diese erste Ausstellung von Ideen-Entwürfen für farbige Flächenverzierung betrifft, die, stets nach einem neuen Programm, von Jahr zu Jahr erneuert werden soll, so weiß ich nicht, ob bereits ein anderes Museum in ähnlicher Weise einen Eingriff in die Entwicklung versuchte. Ein Vorspiel gab es zu dieser Ausstellung jedenfalls schon vor Jahren im Krefelder Museum in verschiedenen anderen Veranstaltungen. Auf Einladung des Direktors Dr. Friedrich Deneken wurde die jetzige Ausstellung von folgenden Künstlern beschickt: Harold Bengen-Berlin, Professor Paul Bernadelli-Köln, Professor J. V. Cissarz-Stuttgart, Johannes Cladders-Krefeld, Professor F. H. Ehmcke-München, August Endell-Berlin, Reinold Gruszka-Krefeld, Gustav Jourdan-Stuttgart, Bruno Krauskopf-Charlottenburg, Josef Lichtenberg-Hüls, Max Liebert-Frankfurt a. M., Hans Penner-München, Thilo Schoder-Weimar, Carl Strathmann-München, Frau Lilli Terstegen-München, Alfred Graf Wickenberg-Stuttgart, Richard Zimmermann-Krefeld.

Ein Teil dieser Arbeiten, unter denen sich neben allerlei allzu schulmäßig wirkenden und nur nach Effekt haschenden Sachen, sich recht eigenartige und feinfarbige, hie und da auch noch einige nicht im strengsten Sinne als Flächenkunst anzusprechende Ideen befanden, soll in die Farbenschau der Kölner Werkbund-Ausstellung aufgenommen werden. Wie es für Krefeld, als dem Vorort der deutschen Seidenindustrie zu erwarten war, wurden mancherlei Anregungen für Textilmusterung eingeschickt, dazu buchgewerblicher Flächenschmuck, Tapeten-Entwürfe und andere Dinge.



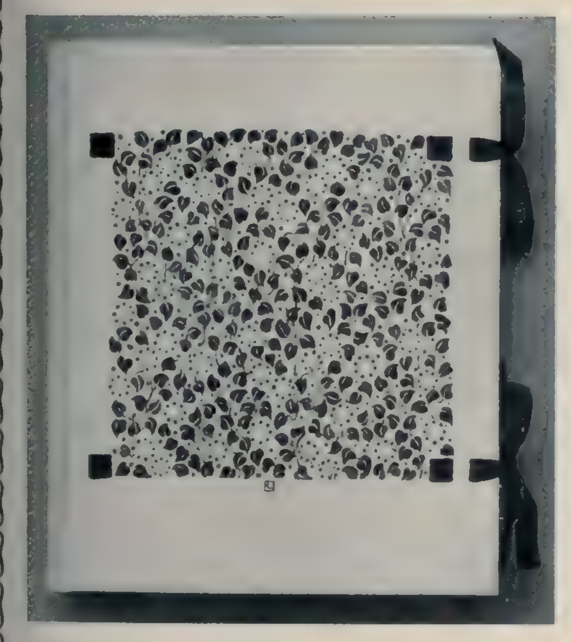
ELSE LÖWENTHAL ▪ LEINENKISSEN MIT KURBELSTICKEREI

Schon diese erste Ausstellung, so wenig vollbefriedigend sie war,



ELSE LÖWENTHAL-MÜNCHEN SCHREIBTISCHGERÄT IN BRONZE

macht die Hoffnung wieder rege, daß sie trotz alles Wirrwars als eine über Krefeld hinausreichende Anregung und Schärfung des Gewissens mit zum allmählichen Wiederauffinden unserer eigenen Melodie helfen wird. Die aus der Quellkraft des eigenen Wesens geschaffene Zierkunst der Alten trägt all die Gesetze des Wohllautes und der Harmonie als abstrahierende Regungen in sich, und in jenen kostbaren Werken der Flächenkunst ist schon unendlich viel, wenn nicht alles vorbereitet. Wir aber hätten ohne die obengenannten Hemmungen längst den ganzen Reichtum der früheren Zeiten auf unsere Weise wieder erarbeiten können. Man sollte wünschen, daß einmal für bestimmte Gebiete der Flächenverzierung z. B. für Möbelstoffe gezeigt würde, was seit 1900 bis heute an wirklichen Leistungen aufgetaucht ist. Ausgereifte und ewig gute Originalideen als eine Bereicherung des Formenschatzes, würden nicht allzu zahlreich sein, besonders in unserer Zeit, in der alles zu schnell erledigt werden





ELSE LOWENTHAL-MÜNCHEN BEMALTE PERGAMENTBÄNDE

ELSE LÖWENTHAL-MÜNCHEN MOBEL FÜR EIN DAMENZIMMER

soll, und in der die Forderung naturalistisch plastischer französischer Ornamentik sehr oft parallel läuft mit dem Zurückbleiben der Erneuerung wahrhaftiger bodenwüchsiger Baukunst. Aus diesen Gründen mag es einmal eine wichtige Forderung werden, fundamentale rhythmische Elemente der verschiedenen Rassen und Völker gegenüberzustellen, zumal der Wille zur Rettung und Vollendung des eigenen Wesens auf Grund einer seelisch bedingten,



ELSE LÖWENTHAL KREDENZ
Ausführung: Schreinermeister Georg Schöttle, München



ELSE LOWENTHAL-MÜNCHEN

AUS EINEM SPEISEZIMMER

Ausführung: Schreinermeister Georg Schöttle, München

ELSE LÖWENTHAL-MÜNCHEN



TÄSCHCHEN MIT VENETIANER PERLEN

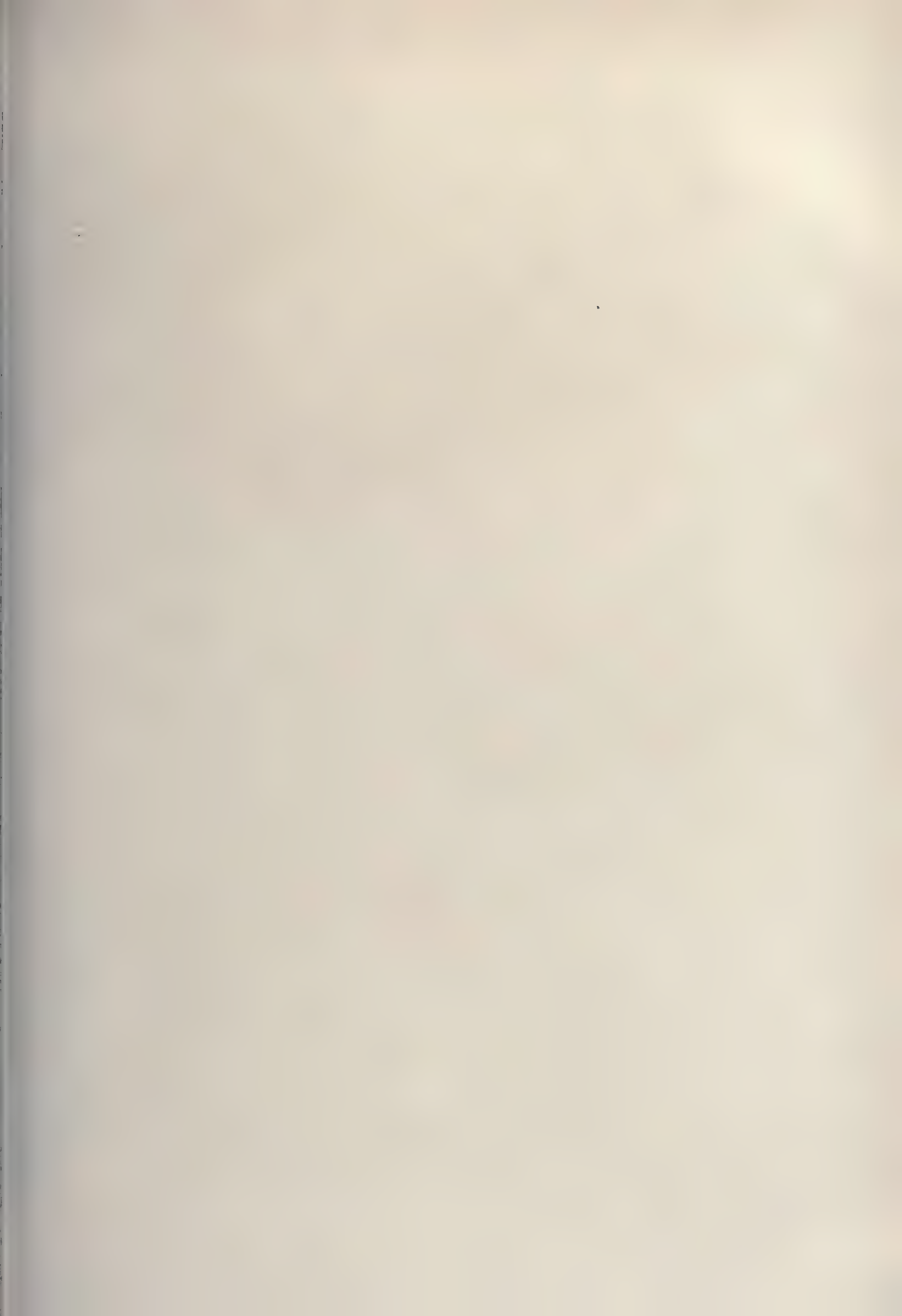
organischen Entwicklung alles Schaffens noch sehr schwach ist, und da doch in dem Hauptelement aller Zierkunst, in der Linie, in der Bewegung, in der Gebärde, im Tanz der klare Spiegel des inneren Lebens der Völker gefunden wird.

Die Ausbildungsart der einzelnen wirklich schöpferischen Kräfte wird entweder das Werden einer toten oder einer lebendigen Zierkunst bedingen — und unsere Kunstgewerbeschulen sind noch kaum über eine mechanische, rein äußerliche Förderung der ihr anvertrauten Kräfte hinausgekommen. Das genügende Quantum handwerklich-technischer Vorbildung in Verbindung mit wahrhaft schöpferischen Fähigkeiten ist gerade auf jenen Gebieten, auf denen die Flächenkunst Hauptbedeutung hat, immer noch recht selten. Daher der oft so jähe Prinzipienwechsel bei Leuten, die nicht alle Momente der Stilvollendung als Selbstverständlichkeiten in ihr Schaffen einbeziehen können. Es muß dahin kommen, daß die Fabrikanten Deutschlands einmütig die rechten Prinzipien der Flächenverzierung gelten lassen, die Auswahl an interessanten Dingen würde dadurch nicht geringer, und das Geschäft würde ebensogut gemacht werden. Man kann hoffen, daß für jede schöpferische Kraft der berechtigte Wunsch, durch eine einzige gute Firma ihre Ideen für Flächenverzierung auf den verschiedenen Gebieten verwirklicht zu sehen, sich immer mehr erfüllt — denn dadurch sind die Uebel vor allem mit heraufbeschworen worden, daß jede Firma ein Ragout von allen möglichen Stilmeiereien bieten zu müssen glaubte.

Die so edel verkündete Sehnsucht eines Ruskin und Morris wird erst dann eine Erfüllung finden, wenn die aufdringlichen theoretischen Erörterungen verwegener Russen diejenigen nicht mehr hemmen werden, die da berufen sind, auf immer neulebendige Art eine Vergegenwärtigung unseres eigenen Wesens — auch in der Flächenverzierung — zu bewirken.

JOSEF LICHTENBERG

ELSE LOWENTHAL ▫ SEIDENES TASCHCHEN M. PERLEN



WALTER BERTINA-FRANKFURT A. M. ▫ HOLLE

SCHLUSZBILD ZU OFFENBACHS „ORPHEUS IN DER UNTERWELT“



WALTER BERTINA-FRANKFURT A. M. FIGURINEN ZU „ORPHEUS IN DER UNTERWELT“

DIE ZÜRCHER THEATERKUNST-AUSSTELLUNG

Daß auch in einem Lande, welches erst auf eine ganz kurze Entwicklungszeit dramatischer Kunst zurückblicken kann, mit der größten Aufmerksamkeit alle Fragen verfolgt werden, die auf die Befruchtung des Theaters durch die bildende Kunst abzielen, bewies die Theaterkunst-Ausstellung, die von Februar bis April 1914 im Zürcher Kunstgewerbemuseum abgehalten wurde.

Vieles war von jener Ausstellung übernommen worden, die vor zwei Jahren der „Freie Bund“ in Mannheim veranstaltet hatte; dazu kam aber manches Neue, das in dieser Frist geschaffen worden ist, und ferner eine reichere Vertretung schweizerischer Bühnenkünstler. Ganz besonders zeichnete sich aber die Zürcher Theaterkunst-Ausstellung dadurch aus, daß auf ihr die beiden radikalen Bühnenreformer, Edward Gordon Craig und Adolphe Appia, große Räume zur Vorführung ihrer Werke zugewiesen bekommen hatten.

Es ist merkwürdig, daß diese beiden geschworenen Feinde aller Wirklichkeitsvortäuschung auf der Bühne aus Ländern kommen, deren Theater in unserem Jahrhundert gewiß keine führende Rolle spielt. Gordon Craig stammt aus England, das durch drei Jahrhunderte puritanischer Entwicklung nach und nach die geistigen Fäden zerschnitten hat, die es mit seinem größten nationalen Dichter verbanden, mit William Shakespeare, der seinem Wirkungsgebiet nach recht eigentlich ein deutscher Dramatiker geworden ist. Und Adolphe Appia stammt aus dem kalvinistischen Genf, wo noch zu Ende des achtzehnten Jahrhunderts Jean-Jacques Rousseau sich dadurch seinen giftigen Feind und Antipoden Voltaire schuf, daß er seine sittenstolze Vaterstadt gegen den Versuch, französisches Theater in ihr einzuführen, mit glühenden Worten verteidigte.

In der radikalen Art beider Künstler liegt denn auch ein gewisser protestantischer Zug, eine Abkehrung von flatterhafter Sinnenfreudigkeit und Weltlust und der Hunger nach einer Kunst, deren Größe in einem heiligen Ernst, in Weltentrückung, in feierlichen Rhythmen, in Beschränkung und Abstraktion liegt. Es ist kein Zweifel, daß sich solche Einflüsse jahrhundertealter religiöser Erziehung eines Stammes noch geltend machen, auch wo der einzelne den äußeren Zusammenhang mit jeglicher Religionsübung längst aufgegeben hat.

Die Szenenbilder von Gordon Craig und Appia sind dermaßen aus zahlreichen Veröffentlichungen bekannt, daß es hier überflüssig wäre, Abbildungen davon beizufügen.

Sie sehen sich auch auf den ersten Blick merkwürdig ähnlich, wie es sich fast von selbst versteht, da beide auf die bemalten Kulissen und Hintergründe, auf die realistische Darstellung von Architektur und Landschaft verzichten. Die große Wirkung wird von beiden angestrebt durch räumliche Eindrücke, durch große kubische Massen, von denen man durch den Bühnenrahmen nur einen Ausschnitt erblickt, so daß die Phantasie die Räume und ihren Rhythmus ins Unendliche erweitert. Wie viele andere Bühnenkünstler von den beiden gelernt haben, ersieht man etwa aus der Wintermärchen-Szene von Emil Orlik (Abbildung S. 395).

Die Schmucklosigkeit solcher Bühneneinrichtungen erinnert etwas an den Ernst kalvinistischer Gotteshäuser, besonders bei Craig, der es liebt, das Auge durch eine Allee gewaltiger Pilonen ins Unendliche zu führen. Diesen fast abstrakten räumlichen Eindrücken könnte auch der Vorwurf der Nüchternheit nicht erspart werden, wenn der Raum nicht durch ein anderes Element gesteigert und belebt würde: durch Licht und Schatten. Statt des Raffinements des Geschmacks in realistischen Bühnenbildern, in dem immer noch fast ganz die Praxis der Theaterkünstler aufgeht, das Raffinement der modernen Beleuchtungstechnik, die im schmucklosen Raum viel stärker stimmungbildend sein muß, als wo das Auge durch die Menge der Einzelheiten vom Eindruck des Lichts abgelenkt wird. Die Farbe wird bei Craig und bei Appia nicht durch den Pinsel des Malers, sondern lediglich durch das Licht vermittelt; das ist wiederum ein Zwang zur Einfachheit, zur Größe und Kraft, bietet aber den Vorteil, daß die Stimmung rasch oder ganz allmählich, in jedem Augenblick, dem Stimmungswechsel des dargestellten Werkes angepaßt werden kann.

So ähnlich die Arbeiten dieser Reformatoren sind, so verschieden ist der Weg, auf dem sie zu ihren Ideen gelangten. Vor der Zürcher Ausstellung kannten sich die beiden weder persönlich noch in ihren Werken.

Craig war zuerst Schauspieler und Maler. Von der bildenden Kunst aus, haupsächlich durch ein eingehendes Studium der alten und exotischen Kunst, ist er zur Ueberzeugung gekommen, daß der Realismus auf dem Theater jede große Wirkung und jede edle Interpretation höchster dramatischer Werke ausschließe. Ein kleines Stück nachgeahmter Welt sei stets dem Wachsfigurenkabinett, nicht aber stilvoller Kunst verwandt und vermöge keine Ewigkeitswerte zu vermitteln. Craig stilisiert daher selbst den Darsteller und ersetzt dessen Mimik, die ja auch einer realistischen Kunstübung gleichzusetzen ist, durch die Maske wie auf dem antiken Theater. Nur so kann eine ewig gleiche Interpretation nach dem Sinne des Dichters gewahrt bleiben, während die Mimik den Schauspieler statt des dargestellten Werkes in den Mittelpunkt des Interesses stellt. Daß die Mimik überflüssig ist, beweisen übrigens auch die starken Wirkungen der Marionettentheater, für die Craig dermaßen eingenommen ist, daß es oft scheint, als liege ihm nicht allzuviel am lebendigen Schauspieler.

Und für Adolphe Appia ist gerade der Darsteller die Hauptsache. Weil der Darsteller von plastischer Form ist, darf er nur in eine natürliche, nicht in eine aufgemalte Perspektive gestellt werden; weil seine rhythmische Bewegtheit ein Hauptausdrucksmittel des dramatischen Kunstwerks ist, muß sie sich im einfachen, rhythmisch leicht zu beherrschenden Raume abspielen. Und weil der Körper und das Gewand des Darstellers als ein plastisches Gebilde Licht empfängt und Schatten gibt, muß sich im ganzen Bühnenraum alles auf dieselbe Art demselben Gesetze unterwerfen.

Während Craig sich bestimmt dahin äußert, daß ein dramatisches Werk immer so inszeniert werden soll, wie es sein Verfasser bestimmte, ist das grundlegende Werk Appias „Die Musik und die Inszenierung" dem Hauptzweck gewidmet, den Opern Richard Wagners eine angemessenere Ausstattung zu geben, als dieser selbst es planen konnte, dessen Auge nach der Kunst seiner Zeit, also nach einer stillosen Kunst geschult war. Alles was ein Werk Wagners zu seiner Inszenierung verlangt, so führt Appia aus, steht in der Partitur; man braucht diese Elemente nur zu ordnen und zu einer räumlichen Bühnenschöpfung zu vereinigen, muß sich aber hüten, störendes Neues hinzuzufügen. Auch an Farbe, die, wie gesagt, der Bühne nur durch farbiges Licht vermittelt wird, soll nicht mehr geboten werden, als aus der Umdeutung der Musik einer jeden Szene dem Künstler eingegeben wird. Die Beschränkung und Begrenzung, die bei Appia als oberstes stilbildendes Prinzip erscheint, geht also nicht aus dem Wunsch nach bildmäßiger Wirkung hervor, sondern rein aus dem Bestreben, das Werk und seine Darsteller ohne Einmischung durch den Theatermaler, ohne die Störungen eines äußeren Aufwandes wirken zu lassen.

Appia hat in den letzten Jahren durch sein Zusammenarbeiten mit Jaques-Dalcroze einen bedeutenden Schritt nach vorwärts getan. Durch die rhythmische Gymnastik lernte er den Raum mit Rücksicht auf bewegte Massen gestalten,



KOLOMAN MOSER-WIEN SZENENBILD ZU HERMANN BAHR „DAS PHANTOM“

EMIL ORLIK-BERLIN ▪ SZENE VOR DEM PALAST AUS SHAKESPEARES „WINTERMÄRCHEN“



FRANZ NITSCHE-LEIPZIG ▫ KÖNIG UND PRINZESSIN IN DEM WEIHNACHTSMÄRCHEN „DER GESTIEFELTE KATER“

Hindernisse für ihr Vorschreiten, Möglichkeiten zu Bewegungen nach oben und unten, zu seitlicher Entwicklung schaffen. Das Ergebnis war die Inszenierung von Glucks „Orpheus“ für die Hellerauer Festspiele des Jahres 1912, eine vorbildliche Schöpfung, deren Wirkung auf das Theater sich erst später zeigen wird.

Die Grundsätze, wie sie in Gordon Craig und Appia heranreiften, eignen sich gewiß nicht für alle Theaterstücke. Denn diese strenge, bis ins äußerste folgerichtige Inszenierung ertragen nur Werke, deren Stil selbst groß und stark ist. Opern mit episch plauderndem Libretto, lebenschildernde Dramen, wie sie die tägliche Kost des Theaterpublikums bilden, gar nicht zu reden vom Amüsiertheater, das schließlich auch eine Notwendigkeit ist, können nicht ohne realistischen Stil auskommen. Und nicht weniger ist das Kostümstück, das Bilder einer vergangenen Zeitepoche mit bestimmten, vielleicht allgemein bekannten Oertlichkeiten wiedergeben soll, auf Realistik angewiesen. Wenn man heute hier eingesehen hat, daß das ohne Trivialität geschehen kann, so ist das wohl weniger dem Einflusse von Gordon Craig und Appia, sondern dem gewaltigen Aufschwung der angewandten Kunst zu Beginn dieses Jahrhunderts zuzuschreiben. Die grundändernden Theorien von Craig und Appia sich zu eigen zu machen, haben sich die Theaterdirektoren bisher alle gesträubt und haben damit insofern recht, als der größte Teil der Hörerschaft nicht vom Bedürfnis nach großer Kunst, sondern von bloßer Schaulust ins Theater getrieben wird.

Und doch ist der Ruf nach Einfachheit und Beschränkung nicht ungehört verhallt, vielleicht nicht zum wenigsten darum, weil der Ausstattungsaufwand, für kleinere Theater besonders, unerschwinglich geworden ist. Man führte an vielen Orten die Reliefbühne ein, die auf die Theaterpraxis Shakespeares zurückgeht: eine Teilung in eine Vorderbühne, die von einem Torbogen architektonisch gefaßt ist und für die ganze Dauer des Stückes unverändert bleibt, und eine erhöhte Hinterbühne, die durch Vorhänge abgeschlossen werden kann — die Vorderbühne erscheint dann als Innenraum — und bei der sich der Szenenwechsel nur durch

einen Wechsel des Prospektes vollzieht.

Wie durch Vorhänge wirkungsvoll dekoriert werden kann, zeigten in Zürich namentlich die Bühnenbilder von LUDWIG SIEVERT und Frau ILSE SIEVERT-HAHN für das Stadttheater in Freiburg im Breisgau: die Vorhänge, die in verschiedenster Raffung und Faltung verwendet werden, sind alle mit überaus großen, farbig starken Ornamenten geschmückt, und dadurch entstehen gesteigerte Verhältnisse, die die Gestalten der Darsteller größer erscheinen lassen.

Daß übrigens auch die Travestie starke Stilisierung sehr wohl verträgt, ja daß Ueberstilisierung ein komisches Element nicht im alltäglichen Sinne sein kann, beweist die Inszenierung von Offenbachs „Orpheus in der Unterwelt“ durch WALTER BERTINA in Frankfurt a. M., einen vielversprechenden Schüler Ottomar Starkes. Da sind zum Beispiel die höllischen Flammen an einem sichtbaren Gestell ganz als Ornament entwickelt und wirken nicht etwa durch Illusion, sondern rein durch Linie und Farbe; und bei den Wolken des Olympos ist auf gleiche Art durch Sichtbarmachung des Maschinellen und durch Stilisierung des Naiven ein großer komischer Stil der Inszenierung zustande gekommen.



EMIL ORLIK-BERLIN ▫ SZENE AUS: TH. WOLFF: DIE KONIGIN

Es ist ja heute entschieden zu einer besonderen Kunst geworden, geistreiche, duftig gezeichnete Figurinen zu entwerfen, die als Kunstwerke an sich und nicht für die Hände des Kostümiers geschaffen zu sein scheinen. Man fragt sich vor diesen zierlichen Blättern, vor KARL WALSER und EMIL ORLIK zum Beispiel, ob überhaupt auf der Welt Kostümschneider von so feinem Verständnis und Schauspieler von solcher Hingabe zu finden sind, daß auch nur ein kleiner Teil der Linienwirkung und des Ausdrucks, der in diesen Figurinen steckt, auf der Bühne auch zur Geltung komme. Gerade bei den Märchenbildern von FRANZ NITSCHE in Leipzig möchte man aus einer ehrlichen, nüchternen Photographie ersehen, was bei der Ausführung auch wirklich herauskam. Oder was aus der seltsamen Biedermeier-Gesellschaft zu machen war, die ROCHUS GLIESE für Nestroys „Jux“ am Deutschen Künstler - Theater schuf. Daß ein Zeichner nach der Art von Emil Preetorius sich bei seinem Bestreben nach komischem Ausdruck über die anatomischen Möglichkeiten hinwegsetzt, ist sein gutes Recht; sind aber seine Gestalten für die Bühne bestimmt, so bleibt immer die bange Frage bestehen, um wieviel wir im Theater an den Hoffnungen verkürzt werden, die wir uns nach den Figurinen machten.

Jene Zusammenstellung zwischen künstlerischem Entwurf mit der Photographie der Gestalt, wie sie sich auf der Bühne darstellte, zeigte ERNST STERN vom Deutschen Theater in Berlin nach seiner Inszenierung von Kleists „Penthesilea“. Man konnte hier sehen, daß die starke Stilisierung von Körper und Gewand kein Ding der Unmöglichkeit ist, wenn einzelne Teile wie Helme und Panzer von eindrucksvoller und charakteristischer Form sind und daneben nichts als kleinlich, unbedacht oder überflüssig erscheint. Und ein glücklicher Zufall wollte es, daß während der Dauer der Theaterkunst-Ausstellung das Russische Ballett in Zürich ein Gastspiel gab; dabei sah man dann, daß die Figurinen von Léon Bakst, die mehr zur Befriedigung der ausschweifenden Phantasie des Künstlers als zu einem praktischen Zwecke bestimmt scheinen, fast ohne jede Ausdrucksverminderung an Form und Farbe verwirklicht worden waren. Dazu gehört allerdings nicht nur ein Stab geschickter aus-



RALF VOLTMER ▣ MONASTATOS AUS „ZAUBERFLÖTE“

führender Kräfte, sondern eine ganz eingehende Kenntnis von Geweben und Stoffen, wie sie sich in Falten legen, wie sie sich beim Tanze blähen, wie ein Mittelweg zwischen harteckigen neuen Stoffen und verzogenen, schmutzig wirkenden alten gefunden werden kann.

Von den ständigen schweizerischen Theatern kommt für die Entwicklung moderner Bühnenkunst lediglich das Zürcher Stadttheater in Betracht. Es hat in den letzten Jahren nicht nur einige Inszenierungen des Deutschen Theaters wie auch die Ausstattungen des „Rosenkavaliers“ durch Roller und der „Ariadne auf Naxos“ durch Stern übernommen, sondern sich selbst an eigene Schöpfungen gewagt. Vor allem wäre hier der „Parsifal“ zu nennen, bei dem es dem Maler GUSTAV GAMPER und dem Theaterkünstler ALBERT ISLER gelang, die Darstellung dem Bereiche des üblichen Opernkitsches zu entreißen, worin nach den illustrierten Wochenschriften zu urteilen fast alle Inszenierungen des „Parsifal“ stecken geblieben sind. Die landschaftlichen Hintergründe waren namentlich von besonderer Schönheit; selbst in Klingsors Zaubergarten gelang eine gewisse Stilisierung und farbige Haltung bei aller Ueppigkeit.

Eine nicht minder gelungene und sogar äußerlich erfolgreiche Inszenierung, diejenige von Glucks „Orpheus“, übernahm das Zürcher Theater vom Théâtre du Jorat, das mehr als eine Stunde Straßenbahnfahrt von Lausanne auf freier Bergeshöhe beim Dorfe Mézières liegt. Dieses kleine Bayreuth der französischen Schweiz, das von den Brüdern MORAX, RENÉ, dem Dichter und JEAN, dem Maler, geleitet wird, bringt jedes Jahr ein sorgfältig vorbereitetes Werk zur Darstellung. Dabei kann man in der Regel beobachten, daß die Stilbestrebungen eines Adolphe Appia und Jaques Dalcroze in der französischen Schweiz nicht vereinzelt dastehen; sind sie auch in Mézières nicht ganz folgerichtig durchgeführt, so sind sie doch ganz bestimmt vorhanden. Das zeigte sich bei der Aufführung des „Orpheus“ schon darin, daß die Bühne mit ihrem architektonischen Rahmen nur die Solisten und die Tänze aufnahm; der sehr starke Chor wurde außerhalb des Rahmens, aber in Farbe und Bewegung mit dem Bühnenbild zusammenklingend, auf einem System von monumentalen Treppen untergebracht.

Es ist kein Zweifel, daß dem Théâtre du Jorat der höchste Ruhm unter jenen festspielartigen Aufführungen gebührt, die vielleicht nirgends wie in der Schweiz gepflegt worden sind, und denen die Zürcher Theaterkunst-Ausstellung einen ganzen Saal eingeräumt hatte. Wie die Brüder Morax in der französischen wirkt in der deutschen Schweiz der Maler AUGUST SCHMID in Diessenhofen, der unter anderm in seiner kleinen Vaterstadt vor einigen Jahren den „Götz von Berlichingen“ nicht nach der Bühnenausgabe, sondern nach Goethes Urtext zur Aufführung brachte, auf einer merkwürdigen Kombination von einer Naturorchestra auf dem grünen Rasen und drei nebeneinander gestellten Innendekorationen, die bei geschlossenen Toren und Vorhängen sich als Burggemäuer ins Landschaftsbild fügten.

Das laufende Jahr wird wiederum eine Reihe dieser für die Schweiz so kennzeichnenden Festspiele bringen, besonders auf der im Mai ihre Tore öffnenden Landesausstellung in Bern. Künstlerisch fruchtbarer wird aber wohl das Festspiel der Zentenarfeier von Genf werden, das in seinem musikalischen und rhythmischen Teil von Jaques-Dalcroze geleitet wird und zu dem der Genfer Maler H. C. FORESTIER die Figurinen gezeichnet hat. Es wird sich hier um das Problem handeln, gewaltige Menschenmassen auf einer Bühne zu entwickeln und doch wieder durch einen architektonischen Rahmen und Hintergrund zusammenzuhalten.

Es kann kein Zweifel darüber herrschen, daß diese Schweizer Festspiele an verfeinerter

BLATT. II.

AVGUST SONDERS .. MARIE FRAV GERTRVD. I.



ROCHUS GLIESE-BERLIN FIGURINEN ZU NESTROYS „JUX“





Geschmacksbildung nicht mit großstädtischen Theatern in Wettstreit treten können. Das wäre unmöglich, weil die meisten oder alle Darsteller Dilettanten sind; es wäre aber auch überflüssig, weil die zum großen Teil ländliche Hörerschaft gar keinen Sinn dafür aufbringen könnte. Darum wird das Festspieltheater immer mehr auf starke Stilisierung seiner Mittel ausgehen müssen; nur so kann es fesselnd auf die Beschauer wirken, namentlich dort, wo gewaltige Eindrücke der umgebenden Natur mit dem Bühnenbild in Wettstreit treten. Und darum halte ich es nicht für ausgeschlossen, daß künftig von Schweizer Festspielen mannigfache Anregungen auf die Entwicklung der modernen Theaterkunst ausgehen können; sei es nun im Sinne Craigs oder Appias oder auf andere Weise. Ich denke dabei allerdings mehr an zukünftige als an vorhandene Werke und gründe meine Hoffnung darauf, daß Schweizer Künstler, die sich an der starken Stilkunst Ferdinand Hodlers herangebildet haben, der volkstümlichen Dramatik ihres Landes weiter Aufmerksamkeit und Arbeit schenken werden. ALBERT BAUR



H. C. FORESTIER-GENF ▫ KOSTÜM-MODELLE FÜR DIE GENFER ZENTENARFEIER 1814—1914

*

Der lesenswerte Katalog der Zürcher Theaterkunstausstellung kann von der Direktion des Kunstgewerbe-Museums bezogen werden.





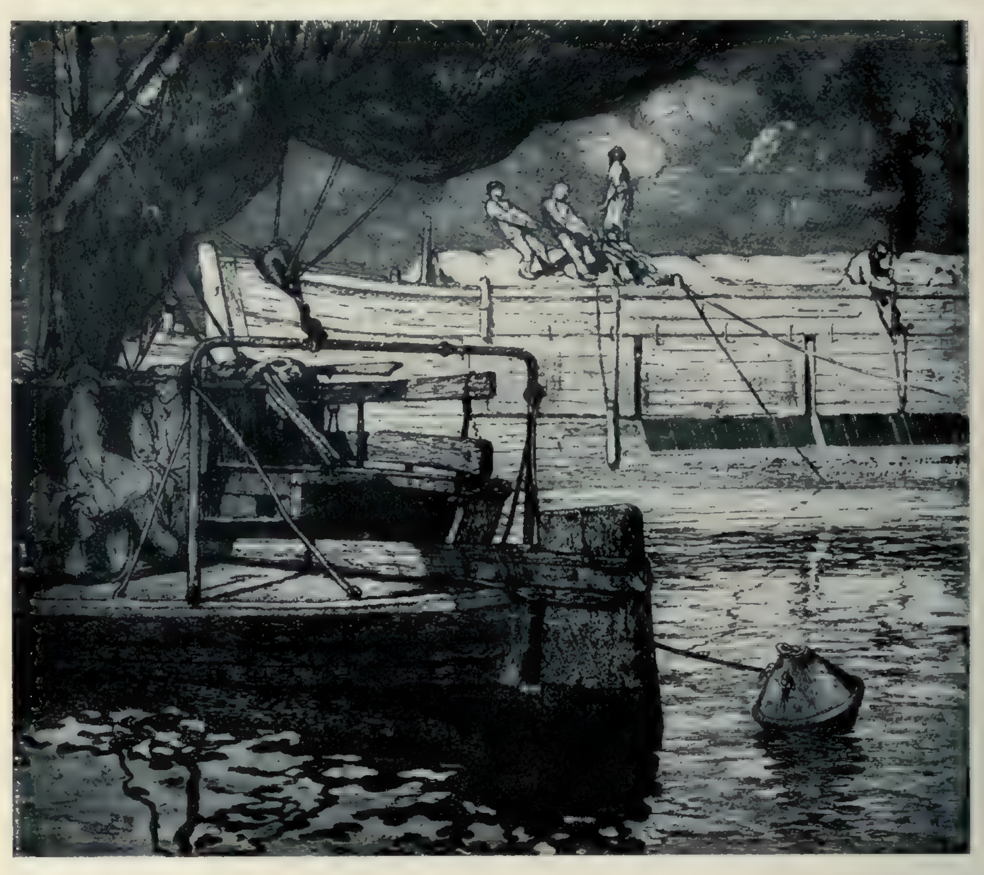
G. B. STELLA AMAZONE

GUIDO B. STELLA

Es gibt nicht wenige, die das Ideal der Kunst der Zukunft in ihrer allmählichen, systematischen Europäisierung oder Internationalisierung sehen, also genau genommen in einer Gleichmachung, die jedes durch die Nationalität oder die Persönlichkeit bedingte individuelle Schaffen ausschaltet und an seine Stelle ein Schema setzt, eine Art Kunst-Esperanto etwa, das in Petersburg so gut wie in London oder Paris verstanden wird. Nun: wir dürfen annehmen, daß die Verwirklichung dieses „Ideals" sich auf gewisse Kunstmoden beschränken wird, die, wie die Kleidermoden, nicht an Landesgrenzen gebunden sind. Aber gerade in unseren Tagen, in denen ja die Extreme sich mehr wie je berühren, sind auch die nationalen Bestrebungen mit soviel Energie und Zielbewußtsein am Werke, daß wir das Ende der individuellen, national-persönlichen Kunst noch lange nicht zu fürchten brauchen.

In einem bestimmten Sinne aber ist der internationale Zug, der durch unsere ganze Zeit und also auch durch die moderne Kunst geht, dieser letzteren doch förderlich gewesen: Er hat nämlich einen weit regeren und rascheren Gedanken- und Ideenaustausch ermöglicht, als dies früher jemals denkbar gewesen wäre. Techniken und Stile, die sich sonst strenge abgesondert hielten, vermischen sich jetzt, und daraus entsteht etwas Neues, das nicht mehr national beschränkt und bedingt, aber doch auch nicht unpersönlich, das international und doch weit von jener oben erwähnten schematischen Kunst entfernt ist, die gewissermaßen mit fertigen Formeln arbeitet.

Ein Künstler, der dieses Wort wahr macht, und zwar auf dem Gebiete einer Kunst — der Graphik —, die ihrer verhältnismäßig leichten Beweglichkeit wegen dem internationalen „Ausgleich" zugänglicher ist wie viele andere Kunstgattungen, ist der Italiener Guido Balsamo Stella. Er ist im Jahre 1882 in Turin geboren, lebt aber schon seit einer Reihe von Jahren in München, beziehungsweise dessen Umgebung und ist, was seine Internationalität in interessanter Weise noch weiter kompliziert, mit einer Schwedin verheiratet. Stella ist auch Maler, und das bis jetzt umfangreichste Werk seines Pinsels sind zwölf große Oelbilder mit Motiven aus der Orpheussage, die er für den Wintergarten der Villa des holländischen Verlegers Sythoff in Feldafing am Starnberger See



GUIDO B. STELLA FISCHERBOOTE

gemalt hat. (Die Familie und besonders Frau Sythoff haben sich des Künstlers in schwierigen Zeiten fürsorglich angenommen und sich dadurch ein bleibendes Verdienst um seine künstlerische Entwicklung erworben.) Aber Stellas eigentliches Arbeitsgebiet ist die Radierung, in der er vollständiger Autodidakt ist. Und wenn er, trotz der großen Zahl von Blättern, die er bereits geschaffen hat, bis jetzt doch nur wenig und eigentlich nur in beschränktem Kreise bekannt geworden ist, so liegt das, zum Teil wenigstens, an einem Umstand, der auch bei so manchem andern modernen Graphiker eine Rolle spielt: ein sehr beträchtlicher Teil der Arbeiten Stellas besteht nämlich aus Exlibris, und es ist eine eigentümliche Erscheinung, daß diese Blätter außerhalb der sogenannten Exlibris-Gemeinde mehr oder weniger unbekannt zu bleiben pflegen. Aber auch von allen übrigen Radierungen Stellas — und sie sind, wenn auch vielleicht nicht an Zahl, so doch an Bedeutung seinen Exlibris zum mindesten ebenbürtig — dürften selbst die Sammler und speziellen Interessenten nur zum geringen Teil Kenntnis haben. Daran ist Stella wohl auch selbst ein wenig schuld; denn er stellt nur selten aus und verschmäht es überhaupt, die Aufmerksamkeit in irgend einer Weise auf sich zu lenken. So ist es also tatsächlich möglich, daß man das graphische Werk eines Künstlers, das sicherlich früher oder später einmal sehr begehrt sein wird, heute noch für weite Kreise „entdecken“ kann!

Es dürfte nicht leicht sein, an Stellas Kunst ihre italienische Abstammung zu demonstrieren. Wie es denn auch unzweifelhaft ist, daß wir sie heute nicht so besäßen, wie sie ist, wenn Stella in Italien geblieben und fremden Einflüssen unzugänglich gewesen wäre. Er hat es wohl stets mit Molières weltklugem Wort gehalten: Je prends mon bien, où je le trouve, und hat überall genommen, was ihm für seine Zwecke brauchbar erschien. Aber er hat es — und das ist das Entscheidende — immer auch so zu wandeln und umzuformen gewußt, daß es sein unumschränktes Eigentum geworden ist. Und wir erleben also, wie schon angedeutet, an Stella das fesselnde Schauspiel eines Künstlers, der die mannigfaltigsten, von den verschiedensten Gegenden Europas hergeholten



GUIDO B. STELLA FABRIK-GEBÄUDE

Anregungen in sich aufnimmt, verarbeitet und in der Gestalt eigener Werke wieder von sich gibt, der nicht ein feststehendes Stilschema für alles hat, sondern Technik und Stil aus dem Charakter eines Motivs ableitet und dann konsequent durchführt. So ergibt sich das Bild einer die Vielheit zur Einheit bindenden, in einem persönlichen Stil wurzelnden Kunst.

Stellas Exlibris nehmen in jeder Hinsicht eine besondere Stellung innerhalb des modernen Exlibris ein. Und für die italienische Exlibriskunst bedeuten sie sogar den höchsten Gipfel, den diese bis jetzt erreicht hat. Denn während das Exlibris in Deutschland in unserer Zeit eine Blüte ohne gleichen erlebt hat, und während Länder wie England, Frankreich, ja selbst Ungarn und Spanien sich einer reichen und teilweise sehr hoch stehenden Exlibrisproduktion erfreuen, hat es in Italien von jeher immer nur wenige künstlerische Exlibris gegeben; und daran hat sich auch in der Gegenwart nichts Wesentliches geändert. Man wird also schon aus diesem Grunde zögern, Stella den italienischen Exlibris-Künstlern zuzuzählen. Außerdem gibt es, wie wir bereits gesehen haben, auch noch andere Gründe, die Stellas Exlibriswerk (wie seine übrigen Graphika) isolieren. Und wenn wir es schon irgendwo



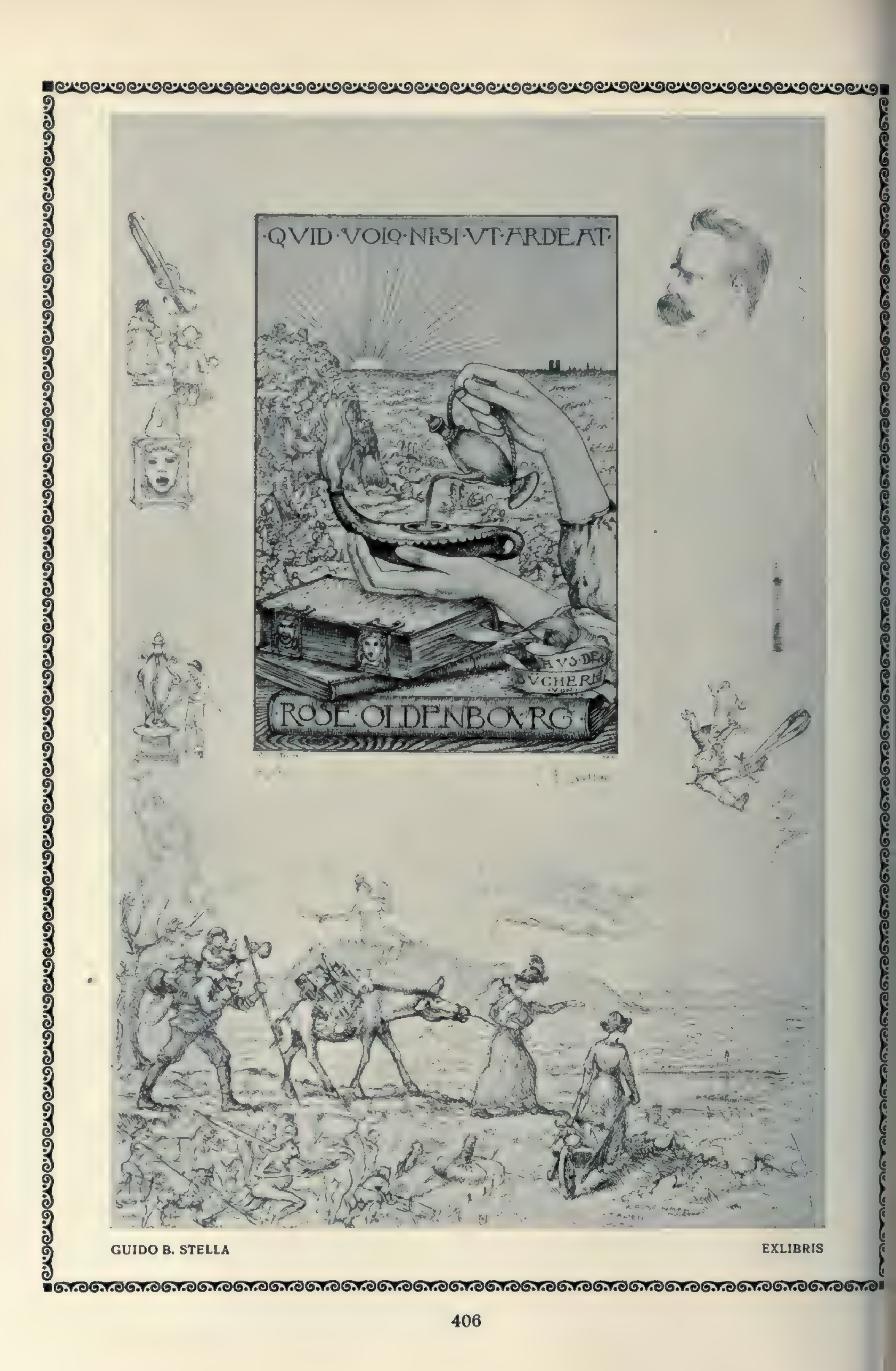
GUIDO B. STELLA PIGRITIA

attachieren wollen, so wird es wohl am ehesten dem deutschen Exlibris angegliedert werden können. Ist es doch auch ein eminent deutscher Künstler, an den man unwillkürlich denkt, wenn man Stellas Exlibris, besonders seine älteren, betrachtet: Albert Welti. Es ist unmöglich, diesen Namen unausgesprochen zu lassen, wenn man von Stella, und vor allem, wenn man von seinen Remarques redet, die mit ihrem barocken Wesen, ihrer Gestaltenfülle und ihrem Humor wie eine Fortsetzung und Erfüllung dessen anmuten, was Welti in seinen Remarques angedeutet hat. Aber einen Weltischüler oder Weltinachahmer darf man Stella deshalb ganz und gar nicht nennen. Das hieße das Wesen der Kunst gründlich verkennen. Hier sind eben zwei verwandte Naturen eine Strecke weit ähnliche Wege gegangen, und das Merkwürdige ist nur, daß es gerade ein Romane ist, der das Erbe dieser spezifisch germanischen, romantischen Fabulierkunst angetreten hat. Aber vielleicht erklärt sich aus der Abstammung Stellas auch wieder der erstaunliche Reichtum an Einfällen, dem wir auf seinen Exlibris begegnen und für den es kaum irgendwo in der graphischen Kunst anderer Länder eine Vergleichsmöglichkeit gibt. Sehr beachtenswert ist übrigens auch, daß Stella in seinen Exlibris selbst, von gelegentlichen freieren und mehr bildmäßigen Kompositionen abgesehen, sich meist dekorativ-flächenhaft und ganz einfach gibt; er nähert sich hier der in Italien auch sonst gebräuchlichen Marke oft mehr als mancher deutsche Exlibriskünstler; auch sind seine Ideen in der Regel, für Geübtere wenigstens, gut verständlich, wenn auch manches Blatt mit geistvollen Symbolen aller Art beschwert ist.

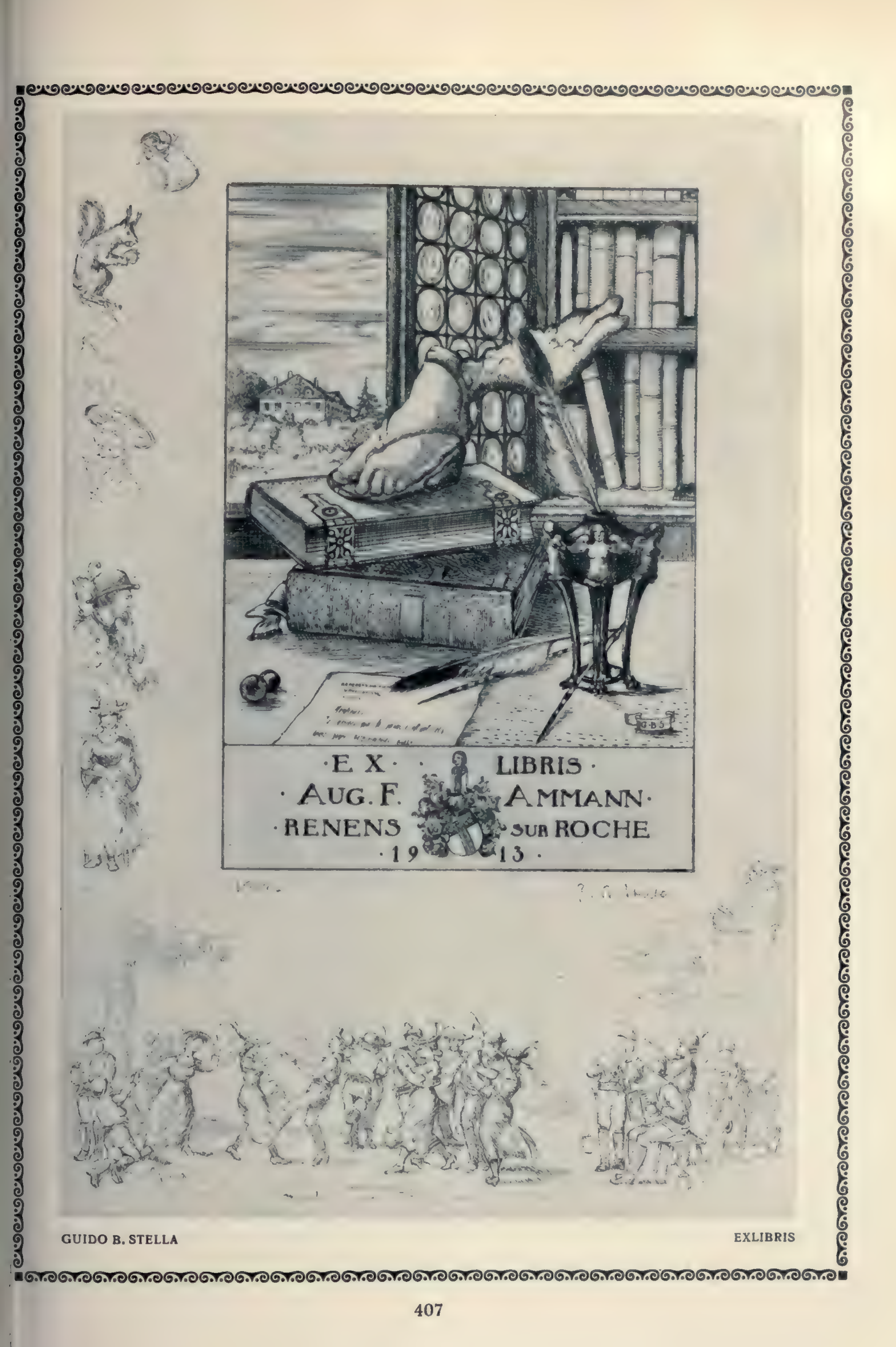
Während Stella bei seinen Exlibris, also bei Arbeiten, die für die Betrachtung aus der Nähe bestimmt sind, fast immer sehr detailliert, mit spitzer Nadel, in zarten Strichen und feinen Punkten arbeitet und Nadeltechnik und Aquatinta nach Bedarf allein oder kombiniert anwendet, geht er bei seinen nicht gebrauchsgraphischen Arbeiten, zu denen in erster Linie Schilderungen von Fabriken, von außen und von innen, Hafenmotive und Aehnliches gehören, auf breite, derbe, großzügige Fernwirkung



IDO B. STELLA DER TANZ UM DAS GOLDENE KALB



GUIDO B. STELLA EXLIBRIS



GUIDO B. STELLA EXLIBRIS

aus. (Und auch nur vergleichsweise, mit der nämlichen Einschränkung wie oben bei Welti, könnte man hier den Namen Brangwyn zitieren.) Man hält es oft kaum für möglich, daß dieselben Hände, die so manches miniaturenhaft feine, sorgfältigst durchgearbeitete Exlibris geschaffen haben, diese wuchtigen, schmissigen, furiosen Riesenblätter radiert haben, deren technische Bravour ungefähr ebenso in Erstaunen setzt wie die Unerschöpflichkeit an Ideen bei den Exlibrisremarques.

Neben diesen Dokumenten der modernen Industrie, der Arbeit im Dunklen, im Bereiche des nüchternsten Alltags stehen dann wieder Radierungen, wie der „Tanz ums goldene Kalb", in dem abermals Weltische Töne, aber bis zum Fortissimo und zu ihrer höchsten Ausdrucksmöglichkeit gesteigert, anklingen. Es geht etwas seltsam Suggestives von diesem figurenreichen Blatt aus, auf dem die schroffsten Gegensätze: gotischer Dom und Fabriken, Reichtum und Elend, Glück und Tod, Gemeines und Edles sich einträchtig zusammengefunden haben zu einer betäubenden, sinnverwirrenden Symphonie des Lebens. Durch ruhige, geschlossene Gesamtwirkung und starken Stimmungsgehalt zeichnet sich die Radierung „Pigritia" aus. An dieser Arbeit ist besonders interessant, wie trotz der Feinheit, mit der jedes Detail vom Schimmel, dem Wagen und dem Fuhrmann bis zu den Felsen und Wurzeln durchgebildet ist, doch die großen Formen und Flächen den Eindruck bestimmen. Auch läßt sich an ihr wie an einem Schulbeispiel die innere Architektonik der Radierungen Stellas beobachten und feststellen. Und als ob Stella zeigen wollte, daß er auch in der einfachsten Linie Stil und rassige Anmut, Kraft und Charakter geben und bewähren könne, schuf er den Mädchenakt mit dem Kieferknochen, der beim ersten Betrachten den Eindruck erweckt, als solle er wieder einen neuen Stil im Schaffen Stellas inaugurieren. Aber gewisse Spezifika des Technischen und der Linienführung sagen doch dem aufmerksamen Beobachter bald, daß auch diese Arbeit unverkennbar die originale Handschrift Stellas trägt, dieses stets Wandelbaren und Unruhvollen, der in Venedigs Lagunen genau so zu Hause ist wie in deutschen Fabriken, in der eisernen Wirklichkeit nicht minder wie im rosigen Reich der Phantasie und der Träume, und für dessen Stift kein Ding, das sich über, auf und unter der Erde finden oder ahnen läßt, unerreichbar ist. Und wer sich erst mit den unvermeidlichen Besonderheiten vertraut gemacht hat, die dem Werk Stellas ebenso eigentümlich sind wie dem jedes Künstlers, der seltener begangene Wege wandelt, der wird ihn bald zum Freunde gewinnen.

RICHARD BRAUNGART



G. B. STELLA EXLIBRIS



G. B. STELLA EXLIBRIS



LUDWIG VIERTHALER — BRONZE-FIGUR

LUDWIG VIERTHALER

Was München und mit ihm Süddeutschland und ganz Deutschland der Münchner Bauschule verdanken, wissen wir alle. Die Malerei ist am wenigsten von ihr berührt worden; sie steht von den bildenden Künsten der Architektur heute am fernsten. Um so größeren Nutzen hat das Kunsthandwerk aus ihr gezogen, und auch die Plastik hat sich bei ihren nahen Beziehungen zur Baukunst anzupassen gewußt. So wird denn heute wie von der hochgeachteten Münchner Bauschule auch von einer Münchner Plastik gesprochen, und ihre allgemeinen Werte und Charakteristika entsprechen einander.

Es ist bezeichnend für diese Münchner Kunst, daß sie in enger Berührung und in lebendigem Austausch mit dem Handwerk erwuchs. Auch die ersten Arbeiten LUDWIG VIERTHALERS, dessen künstlerische Heimat München ist, liegen auf kunstgewerblichem Gebiet, besonders auf dem der Metallarbeiten. Aus seinen Kenntnissen im Handwerklichen und Konstruktiven sprossen und blühen seine schön empfundenen und phantasievollen Ornamente und Formen. In Bronzen und Beleuchtungskörpern, in kristallverzierten Lüstern und an sinnlich-frohem Frauenschmuck hat er manch schönes Stück geschaffen. In den Formen seines Ornaments knüpft er gern in sinnvoller Arbeit an ältere Stile, besonders an die wunderbaren Barock-Arbeiten an und erreicht sein Eigenes, Neues und Besonderes durch die Verarbeitung des Ueberkommenen, indem er die Tradition verfeinert und werkgerecht nach den modernen Bedürfnissen und nach dem Fühlen und Empfinden des modernen Menschen entwickelt. Die Reize des Materials läßt er der Schönheit des Zwecks und der Gestaltung dienen, und seine Schalen, Bowlen und Kassetten, die er gern mit figürlicher Kleinplastik ziert, zeigen ein handwerkssicheres und handwerksfrohes Gefühl für den Wohllaut zärtlicher, weicher Linien, denen sich im Kern ein Ausdruck männlicher Kraft paart. Es steckt stets eine Art Verliebtheit in Vierthalers Arbeiten, und eine Eleganz, die aus Schwere und Grazie erwächst. Nicht nur seine kunsthandwerklichen Arbeiten sind daran zu erkennen, auch seine Architekturplastik atmet diese phantasiebegabte Sinnlichkeit.

Die Architektur hat ja von aller Kunst die größten Schwierigkeiten zu überwinden. Nirgendwo sonst hat der Geist ein solches Gegengewicht von Materie und Zweck zu tragen. Nirgendwo sonst, auch in der Musik nicht, äußert sich die Schönheit bei aller Greifbarkeit so in Abstraktionen, wie gerade in der Baukunst. Den Kothurngang des Architekturstils kann die Plastik sinnfälliger machen, ihn vermenschlichen, und der Bildhauer übernimmt, wenn ich dies dramaturgische Bild beibehalten darf, mit seiner Arbeit für den Architekten eine ähnlich dienende und umgestaltende Rolle wie der Schauspieler dem Dichter gegenüber. So gehört denn zur Architekturplastik ein be-



LUDWIG VIERTHALER KERAMIK

sonders dienendes Ausdrucksvermögen und die Fähigkeit, durch bestimmten Schmuck zu betonen. Das Kunsthandwerk ist solchem Tun verwandt, und da hat sich Vierthaler ja schon früh bewährt. So leiht er gern und mit Verständnis seine Kunst dem Architekten, zumal die Art seiner Formgebung, das Schmiegsame, das malerisch Weiche und leicht Graziöse dahin tendiert. Die Tradition, an die dieses junge und begabte Talent wahlverwandt anknüpft, stand schon in enger Beziehung zur Baukunst. Die Leichtigkeit und energische Sicherheit im plastischen Bilden lassen ihn auch eine heikle Aufgabe, wie die Figur des modernen Gent (Abb. S. 414) mit frischem Griff geschmackvoll und stilistisch gestalten, und die beiden Fensterfiguren auf der oberen Abbildung derselben Seite fügen sich mit der malerischen Auflösung in Licht und Schatten voll reizender Lebendigkeit dem Charakter der Architektur.

Die schönsten und reichsten Stücke Vierthalers sind heute seine Kleinplastiken, seine Arbeiten für die Porzellanmanufaktur Rosenthal in Selb, seine kleinen Bronzen und einige keramische Figuren. Der Piqueur im roten Rock mit dem Hund, das Mädchen mit dem Früchtekorb, die Dame mit dem Muff und jene Schöne mit dem Schoßhündchen geben davon einige Proben. Die beiden letzten Figuren sind ursprünglich in Porzellan gearbeitet und kommen in diesem Material erst voll zur Geltung. Das verführerisch Pikante der Dame mit dem Hündchen, das schon in der plastischen Gestaltung, in dem Reiz der Röckchen und Rüschchen spielt, wird im Porzellan noch ungleich reizvoller, wo die Füßchen, zwischen







LUDWIG VIERTHALER BRONZE-FIGUREN

denen der weiße Seidenpinscher durchschlüpft, in farbigen Strümpfen und Schuhen stecken und das Gewirr des gerafften, vielfaltigen Rockes sich von der Farbe des Oberkleides noch delikater abhebt. Auch im Hut und im Gesicht erhält dieses, scheinbar durch Hunderte von Fältchen, durch wechselnde Linien und Überschneidungen überaus lebendige Figürchen seine pikantere Betonung durch die farbigen Reize. Es ist ein kleines Meisterstück und eine richtige Kleinplastik. Man muß es in die Hand nehmen und in der Hand wenden und drehen, denn alle seine Reize wollen intim und für sich genossen sein. Die Haltung aller vier Figuren, namentlich auch des Mädchens mit dem Früchtekorb und den Rosen, und die Betonung der Werte in den Größenverhältnissen bestätigen das Können des Plastikers.

Ludwig Vierthaler lebt in Hannover, das rege Beziehungen zu München unterhält. Eine Reihe größerer, vor allem keramischer Plastiken von ihm, die durch ihre dekorativen Werte hervorragen, erscheinen in diesem Jahre auf deutschen und ausländischen Ausstellungen, namentlich auch auf der Werkbund-Ausstellung in Köln. Dem jungen Bildner ein Prognostikon zu stellen, ist müßig. Seine schon heute erreichten Werte, die auf Traditionsbewußtsein und materialgerechter Behandlung fußen, sind offenkundig. Seine aus dem Handwerklichen erwachsende Entwicklung ruht auf guter Grundlage und geht einen sicheren und festen Schritt. HANS KAISER

*

Man kann die Welt nie von genug Seiten ergreifen, und es ist schlimm, wenn der Mensch in dem ewigen Einerlei versinkt und immer nur über dem brütet, was er seit Jahren getan hat. W. v. HUMBOLDT

LUDWIG VIERTHALER BRONZE-DOSE



LUDWIG VIERTHALER PORZELLAN-DOSE



LUDWIG VIERTHALER-HANNOVER SPRINGENDES PFERD, BRONZE
Ausführung: Adalbert Brandstetter, Erzgießerei, München

LUDWIG VIERTHALER TRAVERTIN-FIGUREN



LUDWIG VIERTHALER KAVALIERE VON 1750—1913
BRONZERELIEF FÜR EIN MODEWARENHAUS IN HANNOVER



ENTWURF: PETER BEHRENS-NEUBABELSBERG



ENTWURF: WALTER TIEMANN-LEIPZIG



ENTWURF: BERNHARD HOETGER-DARMSTADT

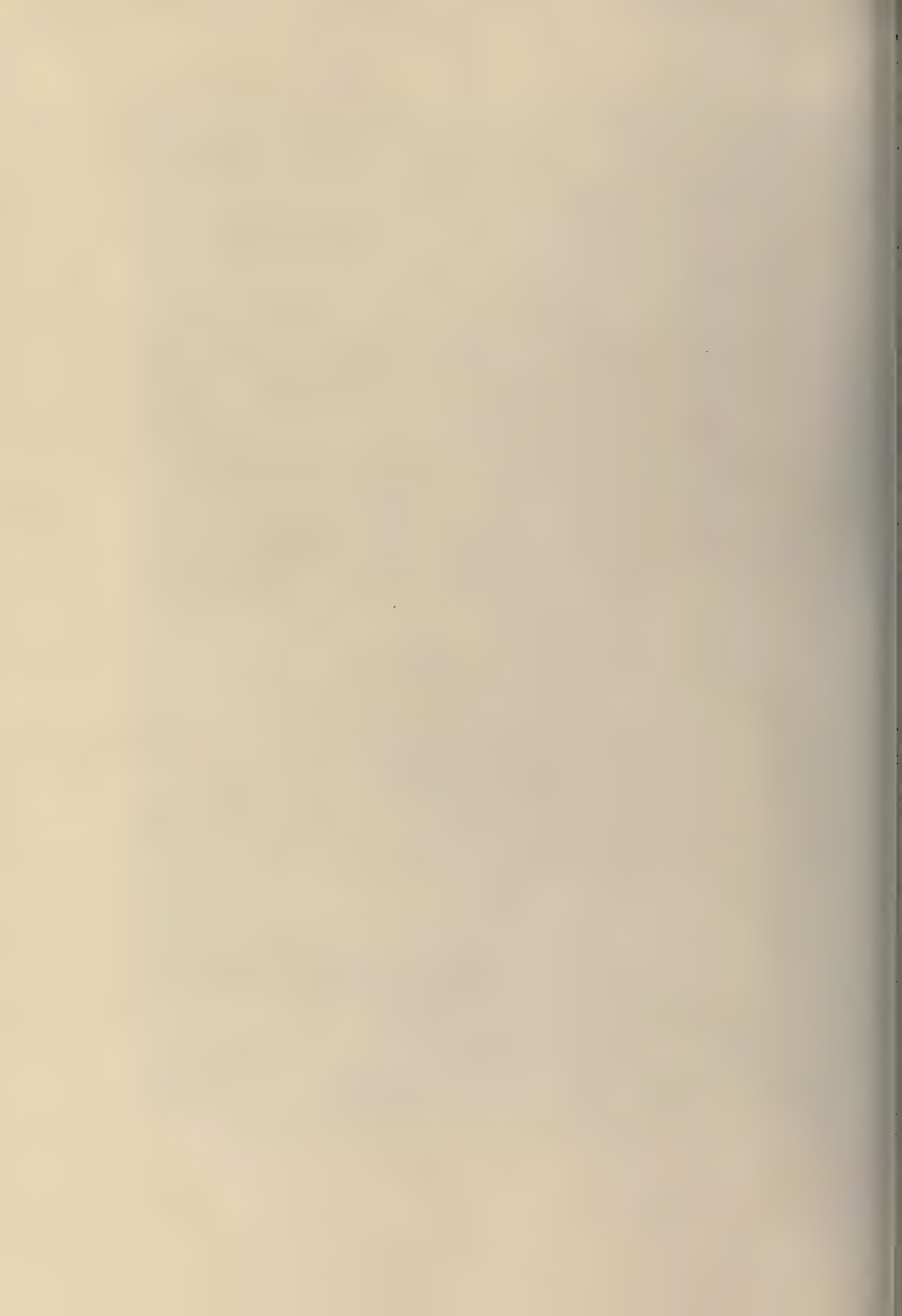


GARTENARCHITEKTEN RAUSCH U. REINHARD-KÖLN ▪ TEEHAUS IM PARK MANNSTAEDT IN TROISDORF

ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN ▪ PAVILLON AM TENNISPLATZ DES HAUSES HAINERBERG IM TAUNUS



GARTENARCHITEKTEN RAUSCH & REINHARD, KÖLN　　BADEHAUS IM PARK MANNSTAEDT IN TROISDORF





ARCH. ERNST FIECHTER-STUTTGART BRUNNEN IM GARTEN DES HAUSES BASSERMANN-JORDAN

DAS HAUS BASSERMANN-JORDAN IN MÜNCHEN

Die heutige Wohnhausarchitektur sucht den schwierigen Mittelweg zwischen den beiden Extremen: dem Wunsche nach Betonung des Individuellen und dem nach vornehmer Einfachheit. Der durchschnittliche Auftraggeber, für den der Architekt ein ländliches oder städtisches Einzelwohnhaus bauen soll, gehört in der Regel noch nicht zu jenen, die bereits den Ausgleich zwischen den Idealen des persönlichen Auslebens und der sozialaristokratischen Haltung gefunden haben. Dieser Klasse von Bauherren, die selber mitzuarbeiten vermögen und dem Architekten oft die wertvollsten Anregungen vermitteln, verdanken wir manche der reifsten und ungezwungen persönlichsten Privatbauten in alter wie in neuerer Zeit.

In dem bürgerlichen Gewimmel der Gegenwart verlieren sich dergleichen Versuche leicht, erst recht dann, wenn sie sich nach außen hin jeder vordringlichen oder auch nur betonten Eigenart enthalten. Am Hause des Kunsthistorikers Professor E. Bassermann-Jordan, das draußen im Münchner Villenviertel Bogenhausen steht, ein einfacher grauer Putzbau in zwei Hauptgeschossen, fehlt jeder dekorative Fassaden-Ehrgeiz so sehr, daß man kaum auf den Gedanken verfällt, hinter diesen einfachen Fenstern mit den schmalen Mosaikbändern mehr zu vermuten als eben das übliche Schema der „herrschaftlichen Villa". Allenfalls die antikisierende Stimmung des kleinen Gartens mit dem überwölbten Wandbrunnen könnte die Vorstellung wecken, daß das Haus selbst im Innern dieselbe Klangfarbe gesteigert enthalten müsse. Und so ist es auch.

Der Architekt, Professor Ernst Fiechter in Stuttgart, sah sich vor die schwierige Aufgabe gestellt, ein Privathaus zu bauen für einen kunstverständigen Sammler, der sein kleines Museum bequem übersehen, unauffällig zeigen und zugleich komfortabel wohnen wollte. Japanische Bronzen und persische Teppiche, kostbare Rokokomöbel, wertvolle Gemälde, Wappen, Bücher und schweinslederne Folianten waren auf eine gute Art unterzubringen. In früheren Jahren hätte man sich gewiß streng an die historische Stilmethode gehalten und jeden Raum als eine Sache für sich behandelt. Das ist hier mit Geschmack vermieden worden, indem der Architekt, bei aller vorsichtigen

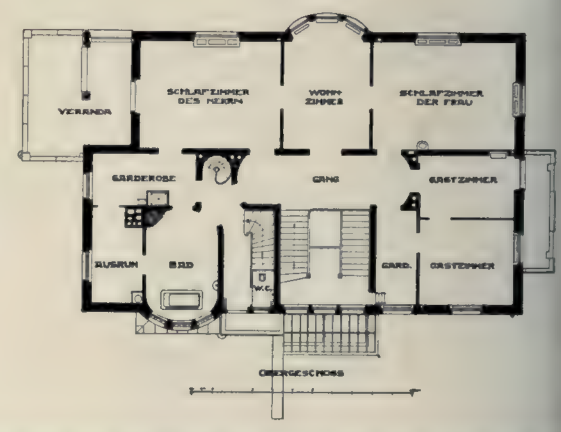
ARCH. ERNST FIECHTER-STUTTGART

HAUS BASSERMANN-JORDAN IN MÜNCHEN

Anpassung an den Zweck wie an den Inhalt der Räume, doch eine klassizistische Gesamtstimmung anstrebte, die das Einzelne „zur allgemeinen Weihe“ ungezwungen aufruft.

Der Grundriß des Erdgeschosses zeigt ein sehr reichliches Ausmaß der Zugangsräume. Auch die Zimmer sind von einer imponierenden Größe, insbesondere das Studierzimmer mit dem breiten rechteckigen Erker. Die Küche ist nicht ins Kellergeschoß verwiesen, aber durch ein gestrecktes Anrichtezimmer von den Wohnräumen getrennt, so daß für Isolierung der

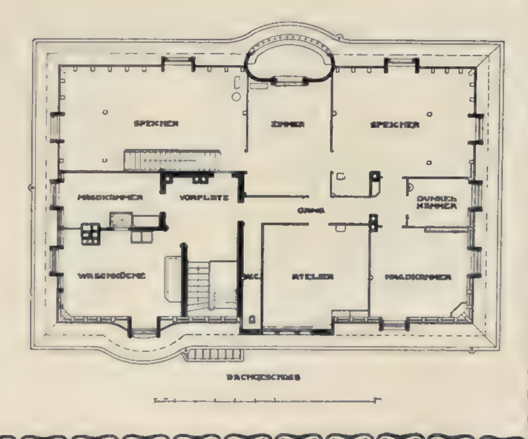




ARCH. ERNST FIECHTER-STUTTGART

HAUS BASSERMANN-JORDAN IN MÜNCHEN







ARCH. ERNST FIECHTER-STUTTGART HAUS BASSERMANN-JORDAN: TREPPENHAUS



ARCH. ERNST FIECHTER-STUTTGART HAUS BASSERMANN-JORDAN: HERRENZIMMER

Küchengerüche gesorgt ist. Die Grundrißlösung im Kellergeschoß war durch den Einbau einer Kegelbahn von vorschriftsmäßiger Länge einigermaßen erschwert, durch die Verlegung der Waschküche ins Dachgeschoß wurde hier Platz für alle erdenklichen Nebenräume gewonnen, während die Kegelbahn selber obendrein mit zwei Stuben bedacht werden konnte.

Der Eintritt ins Haus durch die schwere Eisenpforte mit dem vergitterten Fenster daneben weckt etwas beklemmende Vorstellungen von mysteriöser Feierlichkeit. Der erste Vorraum mit seiner spiegelnden Verkleidung des Bodens und der Wände in rotem Untersberger und braunem Napoleon-Marmor verfehlt jedoch seine Wirkung nicht. Die gestreckte Halle mit dem Treppenhaus, der zweite Vorraum (Abb. S. 420), wirkt mit ihren leicht gerundeten Seitenabschlüssen, dem dunklen Holzwerk der Türen in den glatten Marmorrahmen, dem braunen Marmorsockel und der in leichter Flachornamentik behandelten Stuckdecke um vieles behaglicher. Die bequeme Führung der schwarzen schweren Holztreppe mit rotem Läufer, die sowohl unten wie auf halber Höhe kleine Ruheplätze zum Verweilen darbietet, dazu eine schmale Fenstergalerie geben diesem Durchgangsraum fast etwas Intimes, wozu die gedämpfte Lichtwirkung der Mattglasfenster mit den sparsam eingesetzten Malereien astronomischer Tiere und Wappen von Aloys Balmer ihr Teil beiträgt.

Das Empfangszimmer ist das Schmuckstück des Hauses (Abb. S. 422/3). Das längliche Zimmer hält sich fast genau in der Breite des dreifenstrigen Runderkers und enthält außer flachen Vitrinen an Möbeln nur zwei Bänke und zwei Stühle. In der Mitte des weißen Marmorbodens eingelegt ein geometrisches Ornament, an den Wänden entlang ein schwarzes Marmorband, das die Türauschnitte füllt und die Bodenfläche zusammenhält. Die Wände sind mit grüner Seide bespannt und unten mit dunkelgrünem Marmor verkleidet, soweit er nicht durch die Wandschränke überflüssig wird, die ihrerseits wiederum auf hellem Marmorsockel aufgebaut sind, in schwarzgebeizter Eiche mit silbernen Beschlägen. Die flach gewölbte Stuckdecke zeigt eine zierliche Anthologie aus dem dekorativen Motivenschatz der Antike.



ARCH. ERNST FIECHTER-STUTTGART HAUS BASSERMANN-JORDAN: EMPFANGSZIMMER

Im Studierzimmer (Abb. Seite 421) ging der Architekt von der gebotenen Anregung schwerer Empireformen aus und behandelte den Raum dementsprechend: Rot und Gold sind seine Farben, gemildert durch die gesättigte Pracht der schönen Perserteppiche über dem roten Bodenbelag. Der Erker ist zur behaglichen Zuflucht ausgestattet, das leuchtende Rotbraun des polierten Mahagoni wird durch die Stoffbespannung der stumpfroten Wände neutralisiert. Das nebenanliegende Wohnzimmer ist durch eine geschickte Einwölbung dem rechteckigen



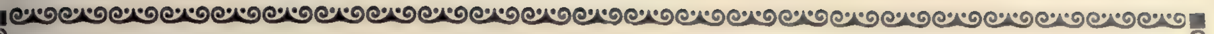
ARCH. ERNST FIECHTER-STUTTGART HAUS BASSERMANN-JORDAN: EMPFANGSZIMMER

Schema ausgewichen. Zu den echten alten Rokokomöbeln fügt sich der sanfte Schwung dieser breiten Türnische recht gut, und gleichzeitig konnte als Gegenstück zur Türe ein ausgiebiger Bücherschrank gewonnen werden. Das vollständig in glasierten Fliesen ausgekleidete Bad (Abb. S. 424) erinnert ein wenig an orientalische Tempelnischen. Mir fällt dabei das Kellergemach ein, das sich König Ludwig auf Schloß Herrenchiemsee als Schwimmbad ausmauern ließ. Wo Versailles kein Vorbild bot, ließ ihn die königliche Prunkphantasie im Stich.



ARCH. ERNST FIECHTER-STUTTGART — HAUS BASSERMANN-JORDAN: KEGELSTUBE UND BAD

Von besonderem Reiz ist die ebenso praktische wie gemütliche Anlage der Kegelbahn mit der vorgelagerten Trinkstube (Abb. s. oben). Durch Schiebe-Türen kann die Bahn vom Kegelzimmer abgetrennt und dieses wiederum von der Trinkstube geteilt werden, so daß je nach der Anzahl und Stimmung der Gäste der Raum begrenzt und gewechselt werden kann. Parkett, Wandvertäfelung in matt gebeizter Fichte, Wandbretter und Regale, derbe Bänke und Sessel, weiße Trägerdecke mit Zwischenbändern — auch in dieser Einfachheit waltet eine gewisse Opulenz, und das reichliche Zinngerät und sonstiges altes Trinkgeschirr an den Wänden verrät immer wieder, daß man sich im Hause eines vielseitigen Kunstkenners befindet, der auch beim derben Kegelspiel oder beim Männertrunk das Auge an feinen Formen erlaben will. E. K.



M. GOOSSENS U. JOH. BIEHLER-MÜNCHEN ▪ MAJOLIKA-RELIEF: EILIGE FAHRT

MAJOLIKEN VON GOOSSENS-BIEHLER

Es ereignet sich in unseren Tagen nur mehr äußerst selten, daß ein Künstler, der seine Tätigkeit der angewandten Kunst zukehrt, den Werdeprozeß seiner Schöpfungen vom ersten Bleistiftstrich der Entwurfsskizze bis zur letzten Handreichung des fertigen Werkes selbst bewirkt, daß er Künstler, Handwerker und — das „harte Wort" ist nicht zu vermeiden — Kaufmann in einer Person ist. Einstmals, als die Grenze zwischen Künstler und Handwerker noch flüssiger war als heute, als es ein Künstler nicht übelnahm und nicht unter seiner Würde hielt, in den Zunftregistern der Handwerker zu stehen, und als es auch dem Handwerker ganz selbstverständlich schien, daß er in seiner Art ein Künstler war, galt dieser Werdegang des kunstgewerblichen Gegenstands, des Schmucks, des Möbels, des Gefäßes als der natürliche. Wir leben indessen im Zeitalter der Spezialisten, der Differenzierungen und der Arbeitsteilung — einer Aufteilung der Funktionen, die zumal in gewerblichen Betrieben geradezu nach den Gesetzen der Maschinen sich vollzieht und zu geisttötender Einförmigkeit der geforderten Arbeitsleistungen führt.

Da freut man sich, wenn einem einmal ein echter Künstler begegnet, der seine Entwürfe selbst ausführt, der über seinem Werke wacht, bis es, in der Kiste verpackt, in die Welt geht. Und die Freude wächst zum Erstaunen und zur Bewunderung, wenn es sich dabei nicht um jemand handelt, der etwa nur schöne Kinderhäubchen mit der Maschine nach eigenen Entwürfen bestickt oder seine Kleinbronzen selbst gießt und ziseliert oder Elfenbein schneidet und ähnliches, was sich mit genügender manueller Geschicklichkeit und ohne besonders schwierigen technischen Apparat bewirken läßt, sondern wenn — wie es bei den in inniger, in den Arbeitsphasen ineinandergreifender Arbeitsgemeinschaft wirkenden Künstlerinnen MINNIE GOOSSENS und JOHANNA BIEHLER der Fall ist — eine so schwierige Herstellungstechnik wie Keramik in Frage kommt, und wenn aus den Ateliers und Werkstätten riesige Majoliken, Prachtstücke auch der technischen Vollendung, hervorgehen. Die beiden Künstlerinnen, die in München wirken, haben buchstäblich um den Brennofen, in dem Temperaturen bis über 1000 Grad erzielt werden, ihr Heim und ihre Arbeitsstätten gebaut; in tiefen Gruben altert ausgezeichneter Ton, und ein Maurer ist zur Hand, den Ofen zuzubauen, wenn die neuen Werke gebrannt werden. Dabei handelt es sich bei den Arbeiten von Goossens-Biehler keineswegs um industrielle Leistungen. Die Künstlerinnen, mit reicher Bildkraft ausgestattet und mit quellender Fülle der Gesichte, wollen von jeder ihrer Schöpfungen

M. GOOSSENS U. JOH. BIEHLER MAJOLIKA-RELIEF: ERNTETAG

nur wenige Exemplare vervielfältigt wissen; von einzelnen Hauptstücken großen Umfangs, bei denen auch Brand, Farbgebung, Glasur und Glasurbrand in die Sphäre der außerordentlichen Leistung gesteigert sind, existiert überhaupt zumeist nur ein Exemplar.

Im allgemeinen rühren die Entwürfe und wohl auch die Modelle von der Bildhauerin Minnie Goossens her, die sich gelegentlich auch in Steinbildhauerei versucht, während Johanna Biehler die Entwürfe für die besonderen Möglichkeiten ihrer Wiedergabe in Majolika bearbeitet, die Farbengebung reguliert und auch die technische Ausführung übernimmt. Womit aber nicht gesagt sein soll, daß so eine strenge Kompetenzausscheidung stattfindet, sondern wie ich erwähnte, greift die Arbeit der beiden Künstlerinnen ineinander über und geschieht in schöner, beratender Gemeinsamkeit in allen Entwicklungsphasen.



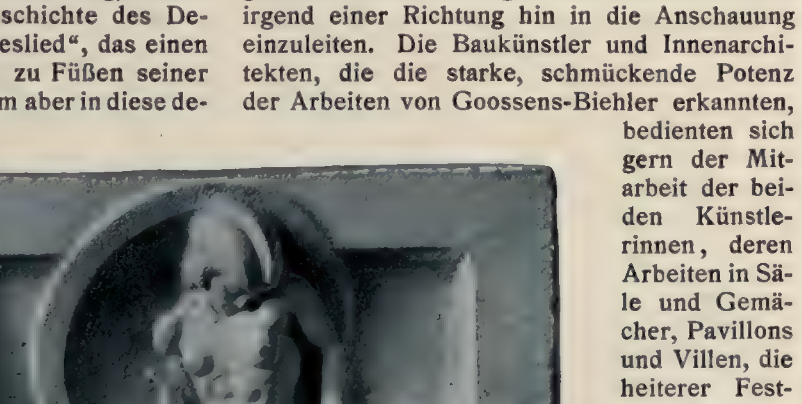
M. GOOSSENS U. JOH. BIEHLER ▪ MAJOLIKA-RELIEF: EIN LIEBESLIED

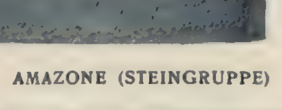
Die Arbeiten von Goossens-Biehler waren zu Beginn der ausgedehnteren Tätigkeit und des stärkeren Erfolgs vor der Oeffentlichkeit fast ausschließlich auf die dekorative Wirkung eingestellt. Es handelte sich durchwegs um Reliefs; bei einzelnen von ihnen waren allerdings die Figuren bis zur Rundplastik herausgearbeitet. Thematisch überwog die Erzählung, die auf ein schönes, ruhiges Sein — etwa im Sinne des Hans von Marées — oder zu maßvoller, graziöser Beweglichkeit zu bringen, die Künstlerinnen sich bemühten. Da ist z. B. eine Plastik „Eilige Fahrt“: zwei mächtige Ruderer, Athleten mit schwellenden



M. GOOSSENS U. JOH. BIEHLER — MAJOLIKA-RELIEF: SOMMERTAG

Muskeln, die über den wogenden See eine in seliger Nacktheit ruhende Frau dahinführen, oder ein Erntezug, der mit Makartscher Fülle der Herbstgaben prunkt, ein Sommertag, dessen Anekdote an die Rahmengeschichte des Decamerone erinnert, ein „Liebeslied“, das einen jungen Sänger in der Laube zu Füßen seiner Holden zeigt... Allgemach kam aber in diese dekorativen Arbeiten mehr Stil und eine strengere, herbere Linie. Die naturalistischen Absichten verloren sich aus den Werken, die Komposition wurde einfacher und mehr auf die Silhouette eingerichtet, die Farbe, die zuerst in üppiger Pracht, tief und satt aufgeleuchtet hatte und für den Eindruck der Bildwerke maßgebend war, beschränkte sich mehr und mehr auf Andeutungen; zwei, drei Farben in ungebrochenen Tönen genügten, um eine unterstreichende Wirkung herbeizuführen, um das Kunstwerk zu gliedern und das Auge des Beschauers nach irgend einer Richtung hin in die Anschauung einzuleiten. Die Baukünstler und Innenarchitekten, die die starke, schmückende Potenz der Arbeiten von Goossens-Biehler erkannten, bedienten sich gern der Mitarbeit der beiden Künstlerinnen, deren Arbeiten in Säle und Gemächer, Pavillons und Villen, die heiterer Festlichkeit gewidmet sind, eine frohe Stimmung tragen, einen willkommenen sinnlichen Ausdruck für diese Stimmungen geben. Arbeiten, die sich nach dieser Richtung hin bewegen, wird man vor allem in Köln antreffen, wo Goossens-Biehler





MINNIE GOOSSENS — AMAZONE (STEINGRUPPE)

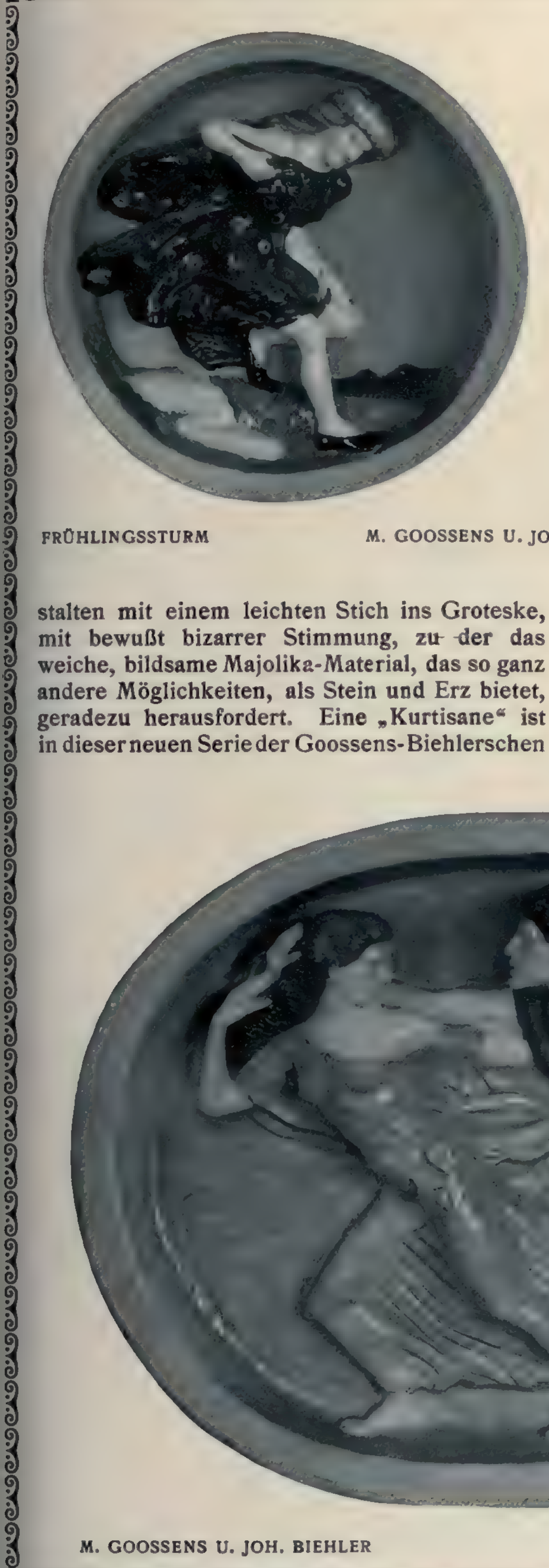
DER PAPAGEI — M. GOOSSENS U. JOH. BIEHLER-MÜNCHEN — ATALANTA

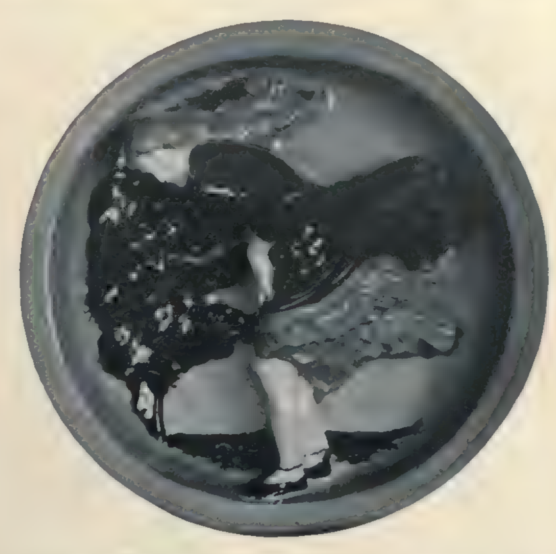
bei der Deutschen Werkbund-Ausstellung besonders reich vertreten sein werden. Dort haben sie auch einen rein dekorativen, durch technisch-ornamentale Mittel zu lösenden Auftrag zu erfüllen: das Portal am „Haus der Frau“ zu gestalten.

Neben diesen vorwiegend dekorativen, einem ausgesprochenen Zweck dienenden Werken sind in jüngster Zeit noch andere entstanden, die sich von der Schmuckform des Reliefs emanzipiert haben und ganz als Plastiken an sich angesprochen werden können, typische Ge-



M. GOOSSENS U. JOH. BIEHLER — MAJOLIKA-RELIEF: KAMPF





FRÜHLINGSSTURM M. GOOSSENS U. JOH. BIEHLER-MÜNCHEN HERBSTSTURM

stalten mit einem leichten Stich ins Groteske, mit bewußt bizarrer Stimmung, zu der das weiche, bildsame Majolika-Material, das so ganz andere Möglichkeiten, als Stein und Erz bietet, geradezu herausfordert. Eine „Kurtisane" ist in dieser neuen Serie der Goossens-Biehlerschen Schöpfungen die gelungenste, künstlerisch eindrucksvollste Gestaltung. G. J. W.

*

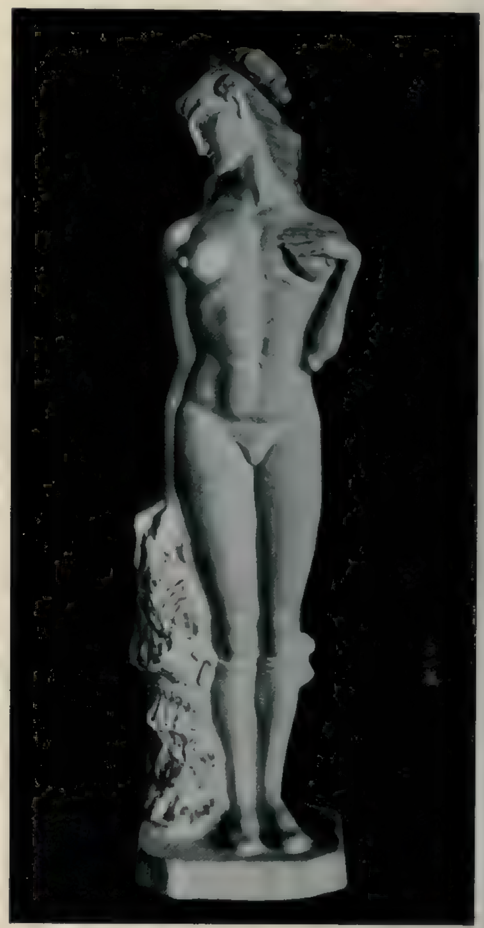
Wir sind viel zu schnell bei der Hand mit dem Urteil, daß uns dies oder das durch die Natur versagt wäre. Ein wenig mehr Fleiß, und es stellt sich das Gegenteil heraus. CARLYLE



M. GOOSSENS U. JOH. BIEHLER MAJOLIKA-RELIEF: LAUFENDE



CERES



KURTISANE

M. GOOSSENS UND JOH. BIEHLER

MAJOLIKA-FIGUR: HARLEKIN



WOLFGANG UND HERTHE VON WERSIN — VENEZIANISCHE GLASARBEITEN
Vertrieb: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, München

VENEZIANISCHE GLÄSER

Das Wort „Venezianisches Glas“ erweckt in uns die Erinnerung an die dünnwandigen Erzeugnisse der wohlgeformten Prachtpokale des 17. Jahrhunderts und an die spielerischen Glasgebilde, die namentlich im 18. Jahrhundert von Venedig ihren Weg in die ganze Welt hinaus nahmen, und deren Tradition bis auf den heutigen Tag dort noch gepflegt wird. Sie bilden für den Fremden, der Venedig als ein merkwürdiges Museum betrachtet, den Typus des venezianischen Glases. Man nahm dieses als eine feststehende Tatsache hin, und niemand kam wohl auf den Gedanken, daß es auch anders sein könnte und daß diese alte Industrie noch neue Blüten zu treiben imstande wäre. Einigen Deutschen war es vorbehalten, auf diesen absterbenden Baum ein neues Reis aufzupfropfen. WOLFGANG und HERTHE VON WERSIN gehören zu den ersten, denen es gelungen ist, wirklich moderne Erzeugnisse in einer venezianischen Glasbläserei hergestellt zu haben, die alle Vorzüge und Eigentümlichkeiten der alten Technik zeigen, jedoch ganz aus dem Geiste unserer Zeit heraus geschaffen sind. Hier war der Punkt, wo Wersin einsetzte. Seit 100 Jahren war die Phantasie des venezianischen Glasbläsers erschöpft, und was hervorgebracht wurde, waren Wiederholungen alter Stücke, die ja auch im vorigen Jahrhundert, das sich an solchen Nachahmungen Genüge tat, geschätzt wurden und reichlich Absatz fanden. Wersin hat den Charakter des venezianischen Glases ausgezeichnet erfaßt. Seine Schalen, Leuchter, Becher und Vasen sind alle typisches venezianisches Glas. Dieses hat seine Eigenart in der Dünnwandigkeit und Beschränkung der Masse, die sich wie ein Segel von innen heraus bläht, was ja auch der Herstellungsweise entspricht. Allein durch menschliche Lungenkraft und unterstützende Handgriffe bildet sich der Gegenstand ohne Anwendung einer Form aus der flüssigen Masse heraus. Nur durch die jahrhundertlange Tradition ist es möglich, zu solcher technischen Vollkommenheit zu gelangen, die fast ganz auf mechanische Hilfsmittel verzichten kann. Diese Fertigkeit hat sich in einzelnen Familien von Generation zu Generation fortgeerbt. Auf die Intentionen Wersins ging am besten die Familie BAROVIER ein, die auch seine sämtlichen Arbeiten ausgeführt hat.

Der Künstler hat mit vollem Verständnis sich den Eigentümlichkeiten der venezianischen Glasbläsertechnik angepaßt. Die Gegenstände zeigen alle den zierlichen Stil des geblasenen



WOLFGANG UND HERTHE VON WERSIN

VENEZIANISCHE GLASARBEITEN

Vertrieb: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, München



WOLFGANG UND HERTHE VON WERSIN — VENEZIANISCHE GLASARBEITEN

Vertrieb: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, München



WOLFGANG UND HERTHE VON WERSIN — VENEZIANISCHE GLASARBEITEN
Vertrieb: Deutsche Werkstätten für Handwerkskunst, München

Glases, bei dem seine Schwellungen und Einschnürungen den Hauptreiz der Form ausmachen, der eine Folge des nahen Kontaktes des Gegenstandes mit seinem Hersteller ist. Das Dekor ist sparsam verwendet, wo es — wie bei den Leuchtern — auftritt, ist es aus der Glasmasse selbst in traditioneller Weise gebildet, die in einem offenbaren Gegensatz zum böhmischen Glase steht. Dieses ist massiger und erhält seinen Schmuck durch Schliffe, Aetzungen und Vergoldungen, während das venezianische Glas, und so auch bei Wersin, aus sich heraus die schmückenden Momente holt und die Schmuckformen allein aus der Masse selbst bildet.

Es sind dieses die ersten Versuche, die ein Künstler gemacht hat, die alte venezianische Glastechnik für unser modernes Kunstgewerbe nutzbar zu machen. Man wird ihnen volle Anerkennung zollen müssen. Jedenfalls kann Wolfgang von Wersin für sich den Ruhm in Anspruch nehmen, als erster mit zu der Neubelebung der venezianischen Glasbläserei beigetragen zu haben.

W. FOITZICK



EMIL PREETORIUS-MÜNCHEN ▫ REKLAME-ZEICHNUNG

ADOLF SONNENSCHEIN — TAFELGERÄT

Ausführung der Messingkessel: Fuhrmann & Drößler, Dresden; der Fruchtschale in Bronze: J. Kallies, Dresden

METALLARBEITEN VON ADOLF SONNENSCHEIN, DRESDEN

Die Kunde von fernen Zeiten, wo die Kunst ihre stärksten und frischesten Triebe aus dem Boden der Kirche zog, scheint uns Gegenwärtigen, die wir aus Im- und Ex- schon bald beim Sympressionismus gelandet sind, wie eine von allen Geheimnissen des Märchens umwitterte Sage. Das Riesenreich des mittelalterlichen Kunstgewerbes, nahezu von einem machtvollen Zepter beherrscht, unter dem Krummstab sich unaufhörlich neu gestaltend und umgrenzend — die moderne Bewegung, aus der Sehnsucht nach neuer Schönheit im Kreise der bürgerlichen Nutzansprüche geboren, durch Maschinen und Ausstellungen, diese Klimakteriumssymptome des modernen Wirtschaftslebens, groß geworden: erst unsere Urenkel werden die ungeheure innere Gegensätzlichkeit dieser Perioden in allen ihren Ursprungs- und Folgeerscheinungen ganz klar begreifen. Wenn heute ein Künstler, der völlig mit den Augen seiner Zeit sieht und mit den ihr allein eigenen Mitteln schafft, sich bewußt in die Bedürfnissphäre der kirchlichen Kunst wagt, so wird niemand das als eine reaktionäre Wendung auffassen. Und um so höher werden wir ihn schätzen, wenn er bei dieser Umstellung von dem Schatze neuer und selbständiger Geschmacks-Elemente, den ihm die Schule, die Formgesinnung der Gegenwart und die verfeinerte Skala seiner persönlichen künstlerischen Gestaltungskraft schenkte, nichts preisgibt, sondern die alte Schale bis an den Rand mit dem neuen geistigen Stoffe zu füllen imstande ist.



ADOLF SONNENSCHEIN ▪ TAUFKANNE UND SCHALE
Ausführung in Bronze von J. Kallies, Dresden

Unter den Schöpfungen des Dresdner Bildhauers ADOLF SONNENSCHEIN, die auf diesen Blättern gezeigt werden, nehmen die zu profanem Gebrauche bestimmten den kleineren Raum ein. Im Vordergrunde der Altargeräte — denn um solche kann es sich beim protestantischen Kultus ja fast allein handeln — stehen die Leuchter. Man weiß, bis zu welchem Grade monumentalen Eigenlebens das Mittelalter, noch mehr als Renaissance und Barock, diese Stücke gesteigert hat. Auch dem






ADOLF SONNENSCHEIN-DRESDEN ALTARLEUCHTER IN BRONZE

großen, in vergoldetem Silber getriebenen Leuchter (Abb. S. 437) wird das Epitheton einer monumentalen, also bis zum Denkmalmäßigen hin erhabenen Form nicht vorenthalten werden können. Ausgezeichnet ist, nachdem der Fuß sich zu wuchtiger, aber weich behandelter zehn-

ADOLF SONNENSCHEIN-DRESDEN ABENDMAHLGERÄT IN BRONZE
AUSFÜHRUNG: J. KALLIES, DRESDEN

seitiger Wölbung verdickt hat, das Motiv des Blüten- und Blattkranzes in dreifachem Rhythmus wiederholt, bis es, wenn der Umriß den eigentlichen Schaft erreicht hat, in kleinen Rosetten ausklingt. Die ungewöhnliche Feinheit der Verhältnisse ist es, neben der werkmäßig gediegenen und verständigen Profilierung, die auch den schlichteren Erzeugnissen dieser Gruppe den Stempel des echten Kunstwerkes aufdrückt. In dem Abendmahlgerät (Abb. S. 436) scheint die gute Tradition des sechzehnten Jahrhunderts zu erwachen: wie bei dem Kelche Fuß, Nodus und Cuppa gegeneinander abgewogen sind, wie die glatte Fläche der Kanne in leiser Schwellung alle zarten Reize des Materials leuchten läßt, das wird auch das ungeschulte Auge mit reinem Wohlbehagen nachlesen können. Die in Bronze getriebenen Urnen vermeiden die Klippe der profanen Bowlenform mit viel Geschick. Aber auch dem praktischen Leben des Alltags steht die Erfindungskraft des Künstlers nicht fern. In den knapp und elegant gegliederten Teemaschinen, in den graziösen Lampen, in allerhand Schalen und Geschirren zeigt er, daß er die erste Forderung der neuen angewandten Kunst, jede Form aus den besonderen organischen Eigenschaften des Werkstoffes rein und lebendig zu entwickeln, sich völlig zu eigen gemacht hat. Kupfer oder Messing, Bronze oder Silber gehorcht mit gleicher Nachgiebigkeit der bildenden Hand dieses geborenen Metallkünstlers.

*

Adolf Sonnenschein ist aus der Schule von Karl Groß hervorgegangen und wirkt heute als Lehrer an der Kunstgewerbeschule in Dresden. Seine Tätigkeit erschöpft sich nicht in den Arbeiten, wie sie hier gezeigt werden, so sehr man auch gerade diesen die innere Konzentration und die stets um die vollkommenste Lösung ringende Arbeitsweise anmerkt. In zahlreichen Grabmälern, dekorativen Skulpturen, in keramischen Erzeugnissen und solchen der Holzschnitzkunst hat er eine liebenswürdige und doch kräftige Note persönlichen Sehens und Fühlens offenbart. In manchen Gotteshäusern seines engeren Heimatlandes findet man heute seine Werke, und es kann ihnen kaum ein besseres Lob gespendet werden, als es in dem Bekenntnis liegt, daß auch dort, wo die Feierlichkeit des Kirchenraumes von den besten Geistern verklungener Meisterschaft in der Bildung von Holz und Stein, Silber und Bronze getragen wird, diese Schöpfungen ihren Platz als Dokumente einer in ihrem Wollen und in ihrem Können gefestigten Zeitgesinnung behalten. E. H.



ADOLF SONNENSCHEIN ▫ ALTARLEUCHTER IN VERGOLDETEM SILBER ▫ AUSF.: J. TH. HEINZE, DRESDEN



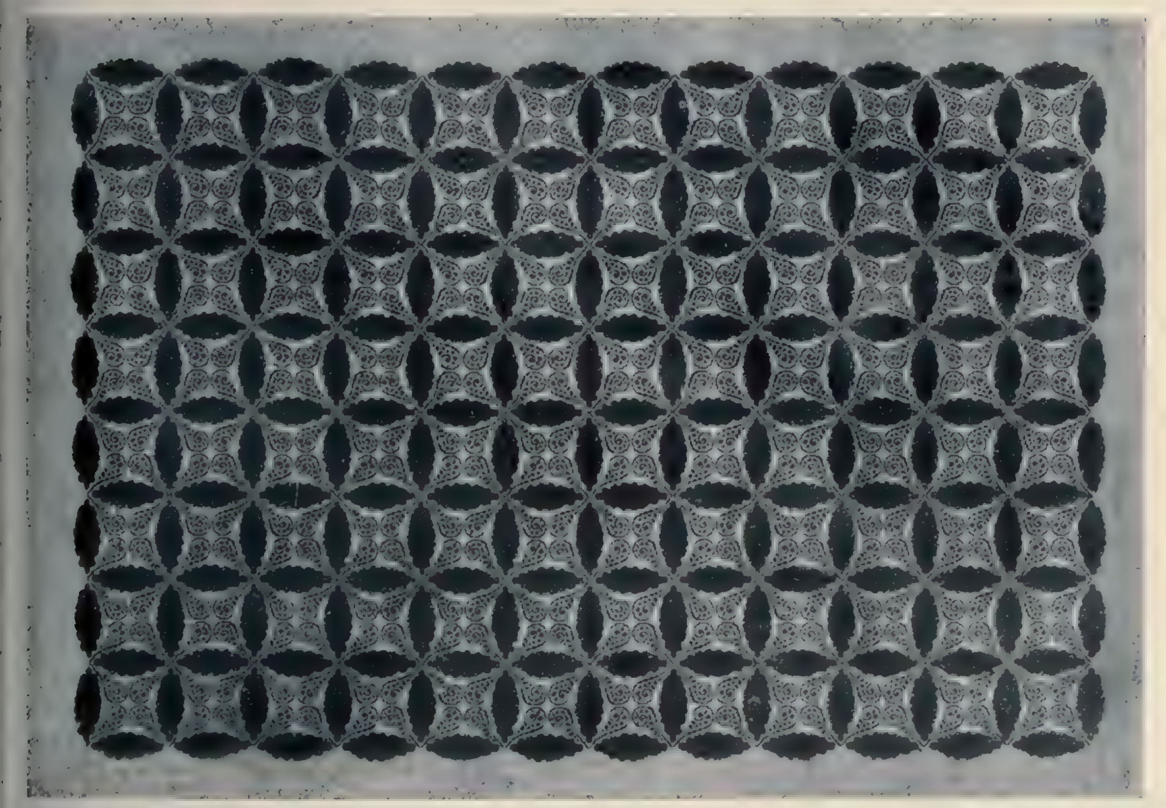


ADOLF SONNENSCHEIN-DRESDEN ▫ TISCHLAMPEN IN BRONZE ▫ AUSFÜHRUNG: JUL. SCHADLICH, DRESDEN

ADOLF SONNENSCHEIN ▫ SILBERNE JARDINIERE FÜR DIE STADT DRESDEN ▫ AUSFÜHR.: J. TH. HEINZE, DRESDEN

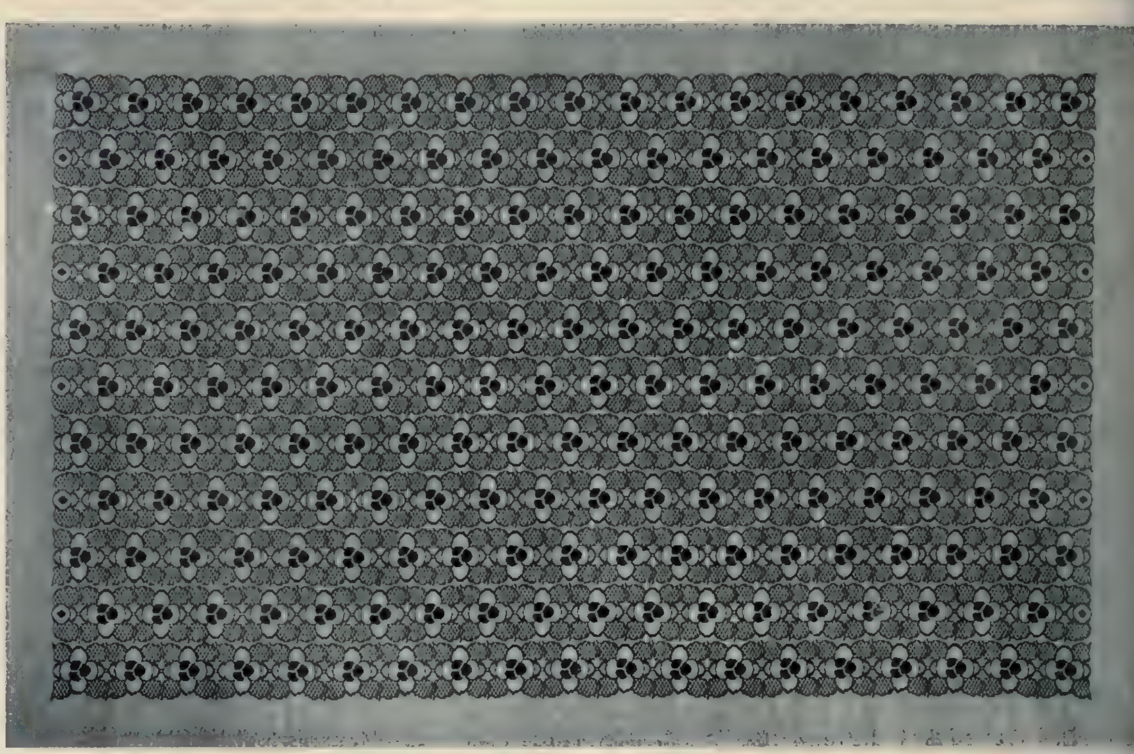



ADOLF SONNENSCHEIN-DRESDEN ▫ URNEN ▫ AUSFÜHRUNG IN BRONZE: K. A. SEIFERT, DRESDEN



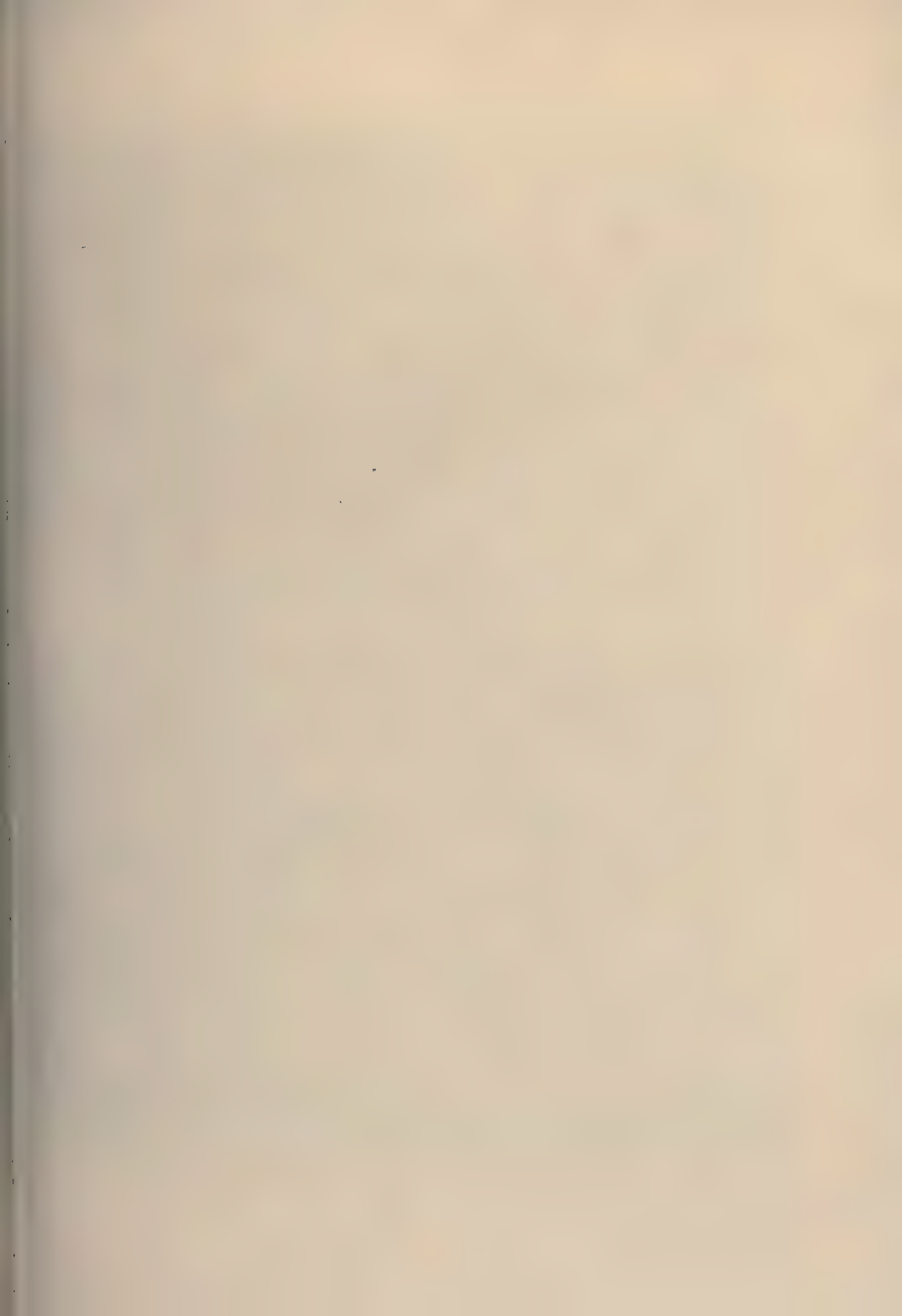
MAX HEIDRICH-PADERBORN — GEWEBTE TEPPICHE

Ausführung: Wurzner Teppich- und Velours-Fabriken A.-G., Wurzen i. S.



MAX HEIDRICH-PADERBORN GEWEBTE TEPPICHE

Ausführung: Wurzner Teppich- und Velours-Fabriken A.-G., Wurzen i. S.





ARCH. FR. HOEGER-HAMBURG — DAS KLÖPPERHAUS IN HAMBURG



AUGUST GAUL-BERLIN ▫ SCHWEINERELIEF AM ERKER DES KLOPPERHAUSES (VGL. S. 442)

AUGUST GAUL
UND SEINE PLASTIKEN AM KLÖPPERHAUS IN HAMBURG

In Hamburg, am ehemaligen Schweinemarkt, ist ein modernes Bureauhaus errichtet worden, das Klöpperhaus, genannt nach dem Namen der Weltfirma, die mit ihrem Betrieb diesen Riesenbau füllt. Erbauer war Fr. Höger, der Mann, der als erster in Deutschland den modernen Bureauhaus-Typ entwickelt und der (ohne Ausnahme) in ganz Europa bisher die besten Geschäftshäuser gebaut hat. Höger hat eine nicht gerade günstig gelegene Friesfläche von Karl Walser mit Episoden aus dem Kaufmannsleben kapriziös bemalen lassen und uns Kunstfreunden damit einmal ein Beispiel geboten, wie ein dekorativ bestrebter Impressionismus sich derlei Aufgaben gegenüber verhält. Er hat auf Anraten Lichtwarks sich an August Gaul gewandt, um die wenigen Stellen, die an seiner Architektur nach der Hand des Bildhauers verlangten, mit einer Plastik von künstlerischem Feingehalt zu besetzen.

Das Haus und die Gaulsche Plastik haben in und über Hamburg hinaus Anlaß zur Diskussion gegeben. Das ist an sich nicht unerfreulich. Sehen wir in diesem Schwinden der Gleichgültigkeit doch ein Interesse für die entstehenden künstlerischen Werte, und das Klöpperhaus ist ein sehr geeignetes Objekt zu mancherlei Betrachtungen über die augenblickliche künstlerische Situation.

Ich will mich nicht bei jener allgemeinen Erkenntnis aufhalten, daß dieser stolze, bis in die letzte Fuge hinein gelungene Backsteinbau wieder ein Kaufmannshaus, wieder ein Abbild dieses weitstrebenden Kaufmannsgeistes ist, der ja gerade von Hamburg aus die halbe Welt in die Fäden seiner Kombinationen zu verstricken wußte. Zu oft schon hat man nach Messels kühnen Vorstößen deutsche Augen dahin gelenkt, zu erkennen, daß hier neuer Wille und neue Macht zu neuer Form drängen. Mit Bodo Ebhardtschen Burgenspielereien, mit dem Berliner Dom, mit dem Posener Schloß, mit dem Wiesbadener Theater, mit dem hannoverschen Rathaus und hunderterlei anderen Architektur-Erzeugnissen hat man Vergleiche gezogen und gegenüber jenen Großbauten des schaffenden Volkes festgestellt, daß das alles Steingefüge ohne Melodie sind, weil sie sich ängstlich versperrten gegen die brausende Melodie unserer neuen Zeit. So wenig wie Wertheims Warenhäuser, so wenig wie die Industriebauten der A. E. G. oder die Fabriken von Poelzig ist dieses Klöpperhaus ein Zufall. Für uns, die wir überzeugt sind, historischer zu denken, als diejenigen, die mit der Historie eine schillernde Romantik betreiben, ist diese Verbündung des Kaufmanns mit den besten künstlerischen Kräften der Zeit eine Bestätigung. Die Bestätigung, daß in



FR. HOGER ◘ ERKER DES KLÖPPERHAUSES ◘ PLASTIKEN VON AUGUST GAUL

Hamburger Kontoren wieder etwas lebendig ist von dem alten Hanseatengeist, der nicht nur die damals bekannte Welt zu seinem Absatzmarkt haben wollte, der überallhin, wo er Fuß faßte, auch eine große Kultur brachte, eine Kultur, wie sie in herrlichen Messe-Palästen, in stolzen Partrizierhäusern, in Kaufmannsporträts — man denke an den Gisze des Holbein — Ausdruck fand.

Die Renaissance dieses alten Kaufmannsgeistes (wer gibt uns von ihm einmal ein plastisches Bild? Wer stellt uns endlich die vielen, noch erhaltenen Dokumente zusammen?) begann mit Messel. HÖGER ist der Hamburger Messel. Der Satz, so knapp hingeworfen, wird vielleicht nicht ohne Widerspruch hingenommen werden. Aber wenn man überhaupt die Möglichkeit zugibt, zwei schaffende Persönlichkeiten zu vergleichen, wenn man vor allem auch bereit ist, die beide Male andere Situation in die Rechnung einzustellen, dann wird auf die Dauer eine prinzipielle Abweisung dieser Behauptung doch nicht möglich sein. Messel kam, als in der Reichshauptstadt der Boden durch einen erst, durch Wallot aufgepflügt war. Bis zum Rand gefüllt mit feiner, alter Kultur trat er vor seine Aufgabe, die moderne Sachlichkeit hieß. Höger ist ein harter schleswigscher Kopf, der in Hamburg anfing, als man innerlich schon bereit war, sich vom alten Ballast nicht mehr hindern zu lassen. Und er schuf etwas, was von Hamburg aus entstehen mußte: das moderne Bureauhaus.



AUGUST GAUL-BERLIN

PLASTIKEN AM KLÖPPERHAUS



ARCH. FR. HÖGER-HAMBURG HAUPTPORTAL DES KLÖPPERHAUSES

Als Höger diese Aufgabe zum erstenmal architektonisch löste, d. h. dem sachlich-praktischen Bedarf die organische Form zu geben wußte, da war in Hamburg ein Verblüffen. Aber — und das ist Hamburg! — man lehnte den „Neuerer" nicht ohne weiteres ab, man diskutierte die Angelegenheit, man sprach für und wider, man dachte nach, und nachdem Högers Typ nicht zu widerlegen war, gab man ihm nun wohl schon ein Dutzend solcher Bureauhäuser zu bauen. Sogar das neue Verwaltungsgebäude baut er für die Hamburg-Amerika-Linie.

Das, soweit meine Kenntnis reicht, bislang beste dieser Högerschen Kaufmannshäuser ist das Klöpperhaus. Mit einem Wort ist seine Struktur erklärt: In diesem Bau, dessen gewaltige Ausdehnung die Abbildung nur zum Teil erkennen läßt, kehrt etliche hundert Male ein und derselbe Raumbedarf gleichmäßig wieder. Nämlich ein schmalgestrecktes Rechteck zwischen zwei Wänden, an welche die Regale mit den Warenmustern gelehnt sind, mit hufeisenförmig zusammengeschobenen Tischen zum Ausbreiten der Waren in der Mitte und endlich nach den Fenstern zu ein Schreibpult für zwei oder drei Angestellte. Die drei Fenster, die in der Fassade immer zu einem Trakt vereinigt sind, geben je einer dieser Zellen das Licht, die Ausbuchtung der Fensterflächen entspricht dem nach dieser Richtung anwachsenden Raumbedarf. Man sagt nicht zu viel, wenn man feststellt, daß diese ganze Architektur sich aus den Dimensionen eines Kontorpultes ergeben hat. Sie ist ganz Logik, denn auch die Verwendung und die Behandlung des Backsteinmaterials geschah gänzlich frei von jeder künstlichen Willkür. An diesem Haus haben die Plastiken von Gaul ihren Platz gefunden.

*

Es ist das erste Mal, daß wir Arbeiten von Gaul an einem Bauwerk zu sehen Gelegenheit haben. Leider das erste Mal. Denn daß Höger im Gegensatz zu all seinen Kollegen den Weg zu einem so feinfühligen Künstler



AUGUST GAUL-BERLIN

MERKUR AM HAUPTPORTAL
(BRONZE)

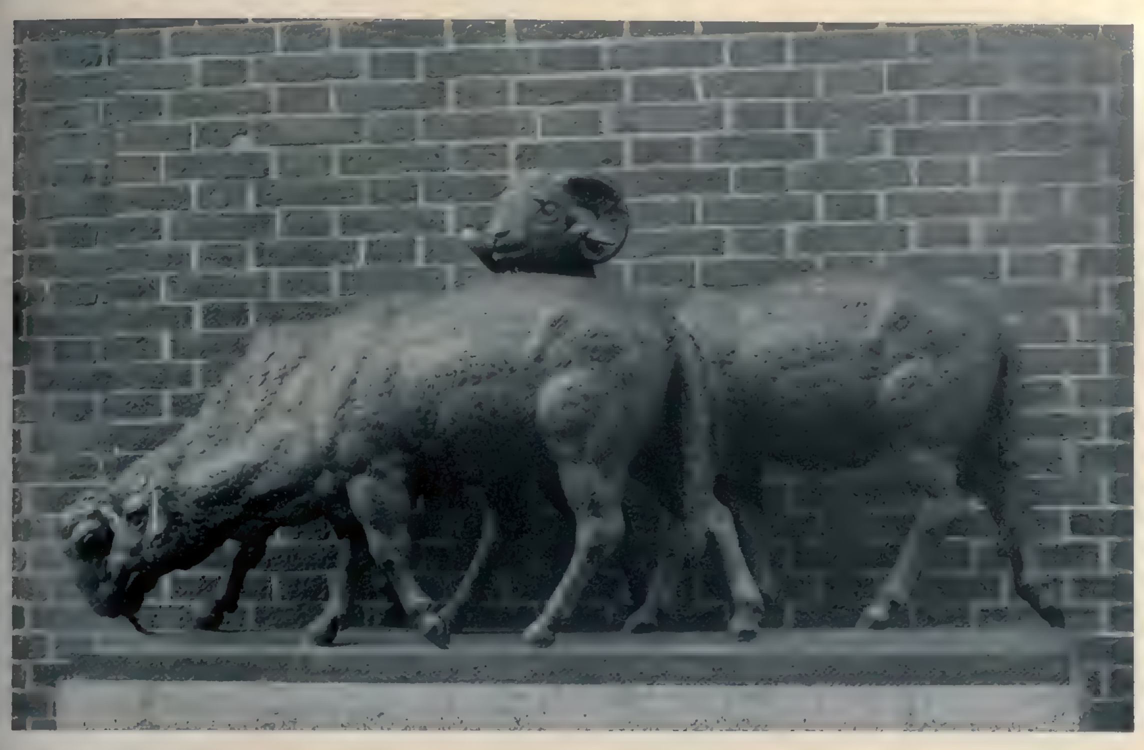


AUGUST GAUL-BERLIN BRONZEGRUPPE

gefunden, daß er sich von dem Vorurteil freigemacht hat, zu einem sogenannten „Bauplastiker“ gehen zu müssen, ist ein Verdienst.

Mit dem Begriff „Bauplastiker“ wird bei uns nämlich wieder einmal auf Kosten der Kunst Rabulistik getrieben. Aufs neue pflegt man zu unterscheiden zwischen Bildhauern, Künstlern, Leuten, die in den Sezessionen oder sonstwo auszustellen berechtigt sind, die selbständig zu formen wissen, und einer Art besserer Bauhandwerker. Spezialisten, die, als Künstler nicht stark, nicht selbständig genug, ein lohnendes Gewerbe mit der Lieferung von figürlichem und ornamentalem Fassadenschmuck betreiben, so etwa, wie vor 30 Jahren die Stukkateurgeschäfte für diesen Fassadenbedarf da waren. Kein Zweifel, daß diese sogenannte moderne Bauplastik im Durchschnitt sehr viel anständiger, netter, hübscher, geschmackvoller ist, als was da von der Generation vorher geliefert wurde. Aber ich meine, prinzipiell ist es doch nichts anderes, wenn man im Kreise unserer Architekten nur die Plastik als für den Bau tauglich hält, die nicht ganz first class, die sozusagen auch künstlerisch billiger ist. Das heißt doch nichts anderes, als daß die wirklich gute Plastik ohne die Architektur auszukommen habe. In der alten Zeit — erinnern wir uns doch einmal! — hat es Plastik ohne architektonischen Hintergrund so gut wie nicht gegeben, und wenn man Tempel, Kirchen, Schlösser oder sonst etwas baute, war die allerbeste Bildhauerkunst gerade gut genug! Dann aber kam jenes Hausgreuel, Salonplastik genannt, und damit die Degradation aller Plastik, die nicht auf ein wackeliges Postament gestellt werden kann, damit das lächerliche Vorurteil, daß zwischen einem Künstler und einem Bauplastiker eine unüberbrückbare Kluft bestehen müsse.

Vielleicht spricht hier auch noch ein anderes mit: die bange Furcht des heutigen Architekten, etwas an seinen Bau zu lassen, was seine Schwächlichkeit überstrahlen könnte. Die Mehrzahl unserer Baumeister macht heute ihre Häuser doch mit einem wohlerzogenen Geschmack, mit einer gewissen Anständigkeit. Künstlerisch genommen ist wohl nur alle Jahre einmal eine Herkules-Natur darunter. Und da man es begreiflicherweise vermeiden möchte, ein Werk an die Straße zu setzen, an dem schließlich ein paar plastische Details sehr viel stärker, sehr viel künstlerischer wirken als die eigene Architektur, so bescheidet man sich in einem wohlverständlichen Egoismus mit dem Architekturbildhauer, der ungefährlich ist, weil auch er nur mit Geschmack und Geschicklichkeit sein Gewerbe bestreitet. Ist von Zweien, die



AUGUST GAUL-BERLIN — BRONZEGRUPPE

aufeinander angewiesen sind, keiner besonders stark und eigenartig, dann ergibt sich begreiflicherweise ziemlich leicht die Harmonie, die bestechen soll.

Als HOFFMANN seinen Märchenbrunnen enthüllte, da ist gefragt worden, warum für die Tierfiguren, die es da zu modellieren gab, der beste Berliner, der beste deutsche Tierplastiker, August Gaul nämlich, nicht herangezogen werden konnte. Mit Recht war von Hoffmann zu erwidern, daß er mit Gaul vermutlich nicht die verblüffende Einheitlichkeit erreicht hätte, wie mit seinem Magistrats-Steinhauer, wobei, wie man wohl wissen dürfte, Gaul natürlich nicht die versagende Kraft gewesen wäre. Andererseits wird man es begreifen, daß VAN DE VELDE, als er das Haus Osthaus in Hagen baute, mit einem Künstler wie HALLER zu einer ganz kostbaren Einheit gelangen konnte. Es gibt wenig moderne Architektur, die an Intensität dem Eindruck dieses von zwei Figuren flankierten Hauseinganges nahekäme. Und vielleicht liegt auch hier die Erkenntnis für die Mattigkeit des plastischen Beiwerks an einem Geschäftshaus wie dem von Kersten & Tuteur in Berlin. Ein Mann wie Höger brauchte sich mit derartigen Spekulationen nicht abzugeben. Er darf sich als eine Kraft fühlen und konnte deshalb seinen Bau bereichern um Werte von eigenem, erlesenem Gehalt.

*

Gaul hat sich bei seinen Plastiken für das Klöpperhaus nicht bemüht, dem für Bauplastik landläufig gewordenen Schema nachzuarten. Er hat Figuren und Gruppen modelliert ganz so, wie er nun seit Jahrzehnten schon die Form zu finden gewohnt ist. Gaul konnte aus seinem instinktiven Fühlen heraus gar nichts machen wollen, was nur Zutat zu einem anderen Organismus gewesen wäre. Dem Werk des Architekten setzte er sich, seine feinfühlige Kunst entgegen. Die Bronzen am Hauptportal (Abb. S. 444) sind gewiß mit Bedacht vorgesetzt vor die Bauflucht. Sie erheben sich auf eigenem Sockel, sind nur angelehnt an die Backsteinflächen, gleichsam als ob dem Betrachter gesagt werden sollte, hier statuiert sich eine neue, eine ganz und gar selbständige Kraft, hier kommt zu dem Organismus, wie ihn der Kaufmann brauchte, etwas hinzu, was aus der puren Zweckbestimmung heraus nicht notwendig gewesen wäre, etwas, das von sich aus, aus der Freude am Ueberschwang und Ueberfluß heraus besteht, etwas, was im wahren Sinne des Wortes Schmuck sein will.

Und obwohl diese Gaulschen Plastiken so





AUGUST GAUL-BERLIN ▫ ▫ SCHLUSZSTEINE AM KLÖPPERHAUS



AUGUST GAUL-BERLIN

HIRSCHBRUNNEN IM STADTPARK SCHÖNEBERG



AUGUST GAUL-BERLIN ELEFANTENSCHALE (BRONZE UND SILBER)

in sich beschlossene Monumente sind, sind sie doch ohne diesen architektonischen Hintergrund nicht denkbar. Gipsmodelle von ihnen waren in einer Berliner Sezessions-Ausstellung zu sehen, wo sie, losgelöst von ihrem Standpunkt, keine rechte Wirkung üben wollten. Sie blieben, nicht nur deshalb, weil es Gipsabgüsse waren, zweifelhaft; verkümmert wie jedes Gewächs, das aus seinem Boden herausgerissen ist, standen sie da. Das spricht, von einem höheren Gesichtspunkt aus gesehen, sehr für sie. Dieses Ausstellungsexperiment lehrt nämlich deutlicher, als es sonst geworden wäre, wie eng diese Plastik doch zusammengehört mit dem Bau, für den sie gedacht ist. Nur an ihm entfaltet sie alle ihre Feinheiten, an ihm ist sie aber auch eine Bereicherung, die dereinst von Bädeker tragenden Reisenden mit mehr Eifer aufgesucht werden wird als RUDES Marseillaisen-Gruppe am Arc de l'étoile in Paris.

Heute nimmt man dieser ungewöhnlichen Leistung gegenüber in Hamburg noch ein bißchen den Standpunkt ein, den, so lange es Kunst und Geist gab, die Welt jeder Gestaltung gegenüber einnahm, die nicht althergebracht konventionell war. Dieser Merkur hat natürlich nicht die Klischeezüge, die ein vom Stukkateur gelieferter Merkur ohne weiteres gehabt hätte. Er gefällt nicht jedermann, und man stößt sich an ihm, bewitzelt ihn. Aber ist es jemals einem Kunstwerk geglückt, aller Welt zu gefallen? Hat man einen Böcklin nicht verhöhnt und verlacht, als er mit seinen koloristischen Schwelgereien zuerst auftrat? Und was ist aus dem Zeug geworden, das einmal dem Allerweltsgeschmack unsagbar gefiel? Nathan Sichel, glaube ich, ist eine Angelegenheit, deren man sich allgemach zu schämen begonnen hat, wie wir ja auch den Clauren als eine Schande empfinden, der zu den Zeiten eines Hauff und eines Heine mit seinen gefälligen Taschenbüchern alle deutschen Herzen bubbern machte.

Hinter diesen Plastiken des Klöpperhauses steht ein Künstler wie Gaul, will sagen, ein Leben, das, beherrscht von den lautersten künstlerischen Antrieben immer nur Mühe, nur Arbeit und Formsuchen gewesen ist. Ein Leben und Streben, das jetzt schon legitimiert ist durch eine Vielzahl von Leistungen, die der künstlerisch empfindende Teil des deutschen Volkes als Werte empfindet, die er doch nicht mehr in unserer geistigen Bilanz missen möchte. Dieser Merkur, um noch einmal von ihm zu sprechen, ist das Experiment eines Geistes, der in so vielen feinen Tierstücken den Besten unter uns jahrelang ein so kostbares Entzücken bereitet hat, und als solches sollte er schon ein Anrecht auf Beachtung, ja mehr noch auf Achtung haben. Er ist von Gaul so ehrlich erlebt, wie alle die anderen Dinge, die aus seinem Atelier hinausgegangen sind. Nun hat man, da Gaul beinah 50 Jahre werden konnte, ehe er solch menschlichen Akt modellierte, gesagt, Gaul sei zu so etwas überhaupt nicht fähig, er gehöre ja unter die Rubrik der Tierbildhauer. Wahrlich ein törichtes Gerede,

AUGUST GAUL-BERLIN ▫ ▫ PINGUIN-BRUNNEN IM PARK DES HERRN GEH. RAT FR. OPPENHEIM IN WANNSEE



AUGUST GAUL-BERLIN — WISENTBRUNNEN IN KÖNIGSBERG

denn einer kann überhaupt bilden, oder er kann gar nichts. Und das menschliche Tier abzubilden ist doch wohl nur eine andere Seite der Tätigkeit, die dieser Gaul ein ganzes Leben lang mit Meisterschaft geübt hat.

Fatal genug, daß man erst noch sagen muß, daß dieser Merkur gleichen Wesens mit den ansprechenden Tierstücken, die es an diesem Klöpperhaus noch zu sehen gibt und die wir, um die Vergleichswerte noch zu vergrößern, um einige Abbildungen von Brunnen und öffentlichen Denkmale vermehren, die Gaul für Königsberg und in Berliner Vororten geschaffen hat. An dem Backsteinbau des Klöpperhauses war für den Bildhauer nicht sonderlich viel Raum. Es gab ein paar Schlußsteine zu modellieren, besonders das entzückende Pferdchen über der Haupttorfahrt (Abb. S. 448), und es gab an der Ecke des Platzes einen Erker, der im Hinblick auf den ehemaligen Schweinemarkt von selbst das Thema bot, das in diesen Schweine-Reliefs ganz entzückende Form bekommen hat. In Königsberg war es ein an sich unplastisches Motiv: zwei gegeneinander kämpfende Wisente, die doch mit einer kostbaren Meisterschaft in den lebendigen Rahmen eines Stadtparks hineingestellt worden sind. Das scheint zu dieser Natur zu gehören wie der kleine Pinguinenbrunnen in einem Berliner Privatgarten, der mit dem blühenden Strauchwerk zu einem Idyll geworden ist. Der Hirsch im Schöneberger Stadtpark ist mehr auf eine repräsentative Sicht gestellt. Er ist das Wappentier der Kommune, die hier vor ihrem neuen Rathaus eine große Grünfläche angelegt hat. Das lustige Bild mit den vielen spielenden und plantschenden Kindern (Abb. S. 449) zeigt ja schon, daß er auf seiner hohen Säule eine jener sozialen Unternehmungen beschirmt, in denen heute der Bürgersinn unserer Stadtgemeinden seine Ehre zu erblicken beginnt, und in die mit mehr Stolz als sonstwo ihr Wahrzeichen zu stellen, die Stadtväter berechtigt sind.

*

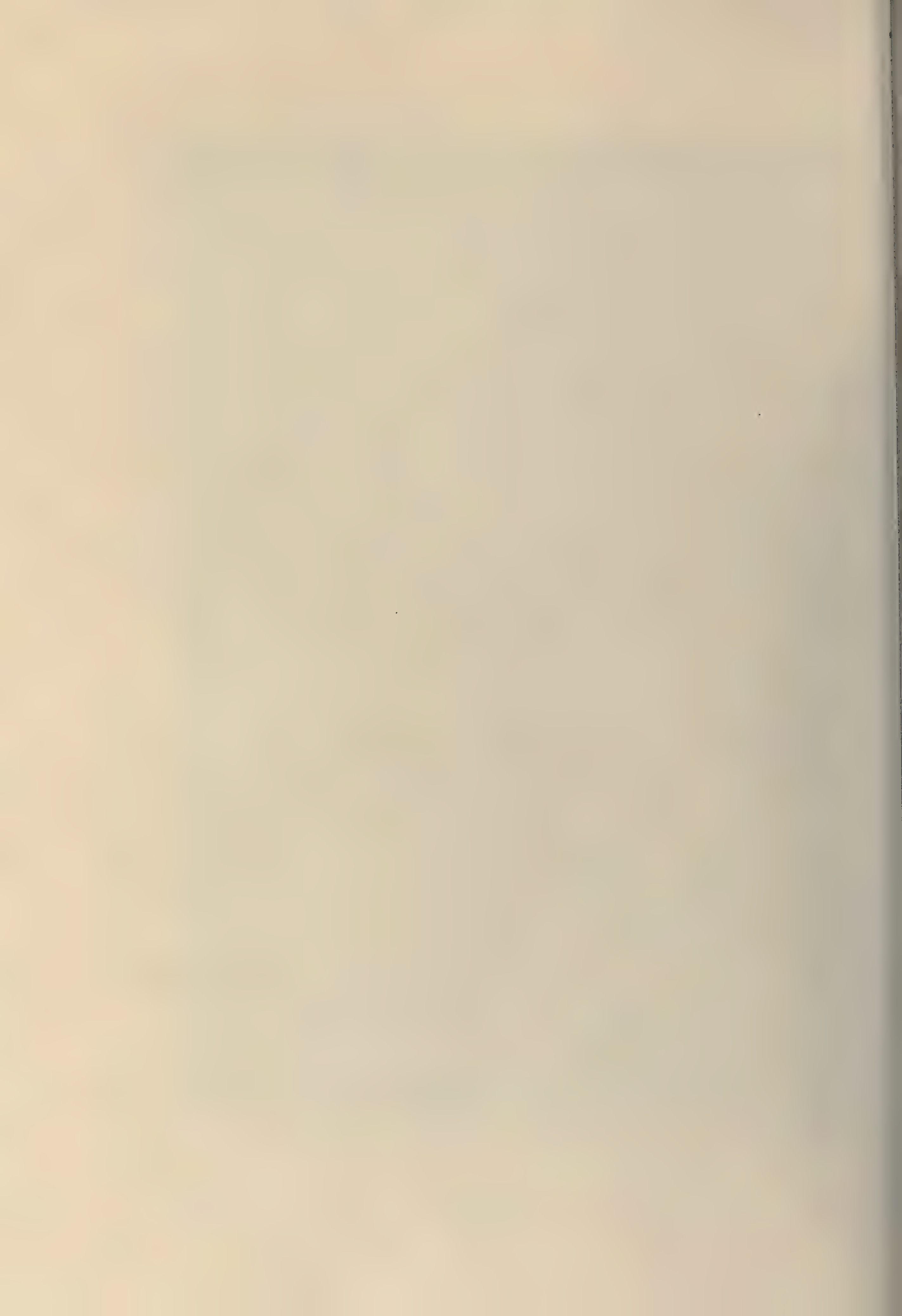
Vor dem fröhlichen Kindertreiben, das dieses Bild bietet, denkt man zurück an den kleinen Entenbrunnen, den vor ein paar Jahren ein Bürger der Stadt Charlottenburg geschenkt hat. Das Volk hat ihn, kaum daß er aufgestellt war, den „Streichelbrunnen" genannt, weil Kinderhändchen die am Wasserrand sitzenden Enten entzückt zu streicheln begannen. Ob wir, das ist die Lehre von dem Entenbrunnen, nicht wieder einmal von den Kindern zu lernen haben?

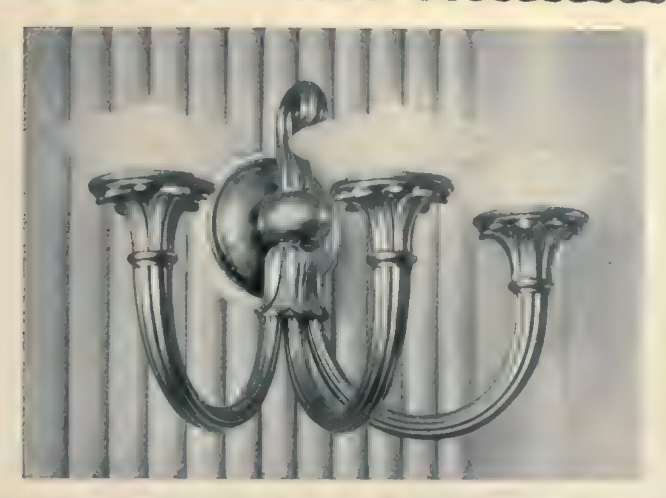
PAUL WESTHEIM



AUGUST GAUL-BERLIN

WISENT-BRUNNEN IN KÖNIGSBERG





BRUNO PAUL-BERLIN

WANDARM UND LÜSTER



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN SPEISEZIMMER (VGL. S. 456)
Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.-G., Berlin

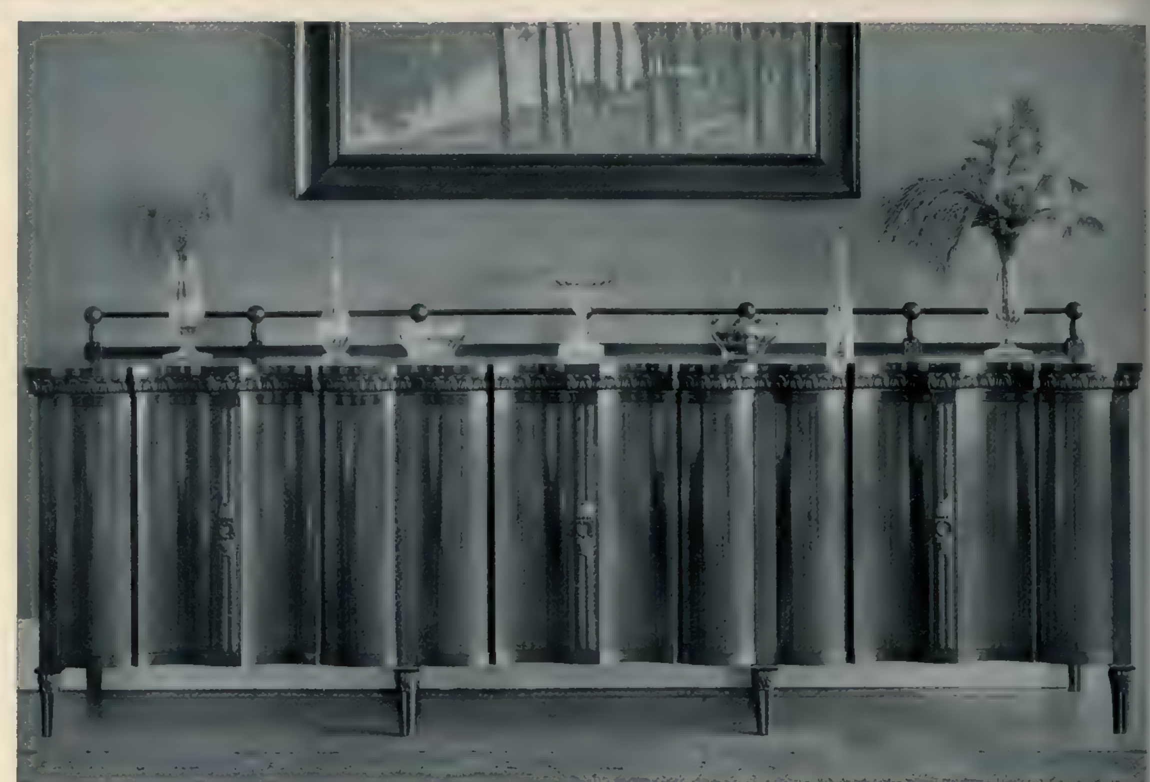
Bruno Paul ist seiner ganzen Veranlagung nach der typische Meister moderner Gewerbekunst. Nicht auf romantischer Empfindung und lebhafter Phantasie, sondern auf der besten sachlichen Lösung baut sich seine Kunst auf. Sein sachlicher Sinn wendet sich gegen alles Ueberflüssige; immer bedenkt er das Typische, das sich ihm beim allseitigen Durcharbeiten zur individuellen Erscheinung formt. Logisch geht eins aus dem andern hervor und erwächst organisch zu einem notwendigen Ganzen. So erscheint auch der Schmuck nur als letzte Konsequenz der Grundform, als der natürliche Ausklang ihrer feinsten Verästelungen. Dies Ergebnis ist Paul wichtiger als irgend ein bestimmtes Motiv. Dadurch gewinnen seine Werke den Ausdruck des Ueberlegten und Sicheren, Ruhigen und Selbstverständlichen, das schöne Zeichen menschlicher und künstlerischer Kultur. Wollte man ihre freie Selbstverständlichkeit, die so anheimelnd wirkt, lediglich als Eleganz bezeichnen, würde man den Ernst und die Schwere dieser männlichen Natur völlig verkennen. Das bloß Elegante, müßig Spielerische mit seiner Rokokostimmung ist auch nicht die Forderung der Gegenwart und nächsten Zukunft. Wir erstreben in unseren Häusern und Wohnungen Bequemlichkeit und Behaglichkeit, dabei etwas ruhig Festliches für die Stunden der Geselligkeit.

Aus solcher Auffassung heraus ist auch das hier abgebildete Speisezimmer entstanden, das alle Vorzüge von Pauls Arbeiten erkennen läßt: bestes Material, gute Proportionen und sorgfältige Durcharbeitung bis ins kleinste. Besonders interessant ist das prachtvolle Büfett. Durch den Wechsel von konkaven und konvexen Flächen, deren Wellenschlag gegen die Randleisten bald aufsteigt, bald abfällt, verliert das große Möbel an Schwere und nützt seine Breite glänzend aus.



BRUNO PAUL-BERLIN — SPEISEZIMMER (VGL. S. 454)

Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.-G., Berlin



BRUNO PAUL-BERLIN SPEISEZIMMER-MÖBEL

Ausführung: Vereinigte Werkstätten für Kunst im Handwerk A.-G., Berlin



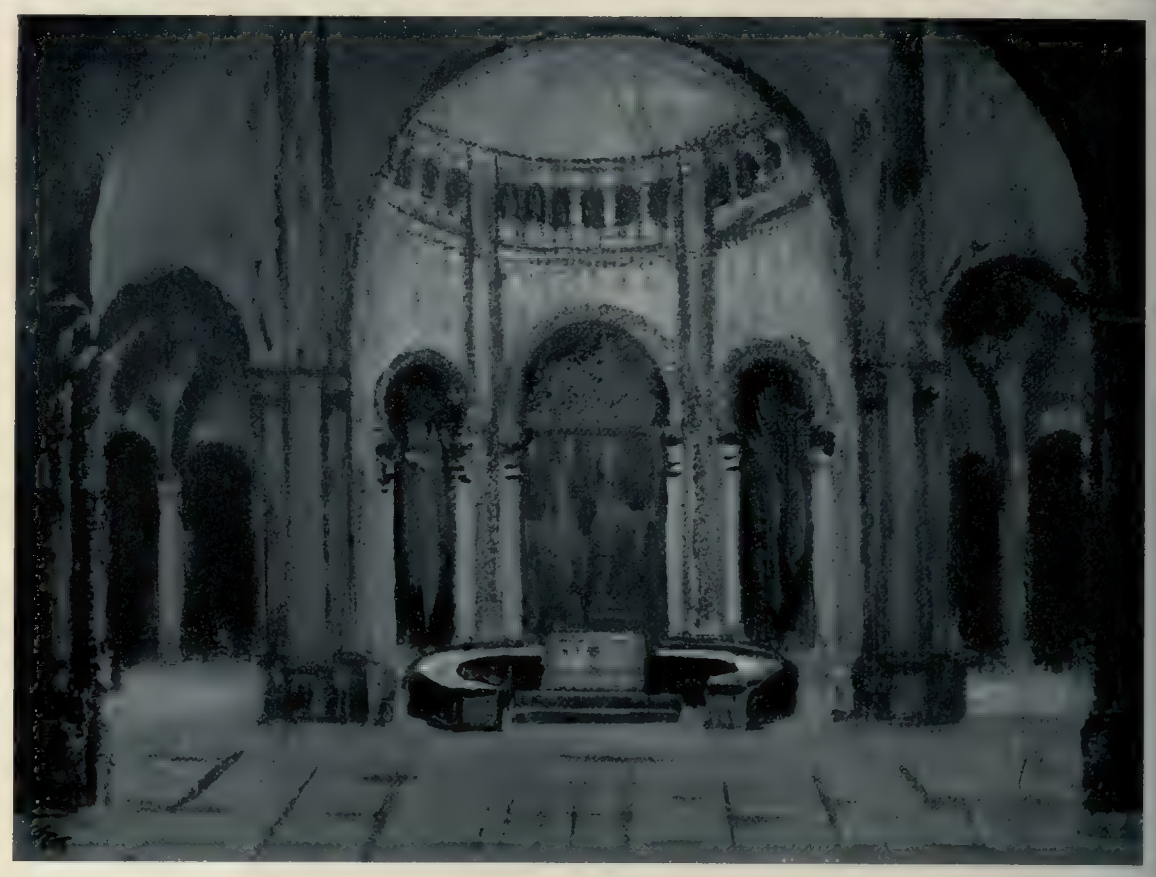
G. DAUBNER-STRASZBURG BÜHNENBILD: EINODE

DIE KÜNSTLERISCHE INSZENIERUNG DES PARSIFAL

AUSSTELLUNG VON BÜHNENBILDERN UND FIGURINEN IM KUNSTGEWERBE-MUSEUM ZU FRANKFURT a. M.

Die Anspannung aller Kräfte der deutschen und ausländischen Bühnen, um dem Bühnenweihfestspiel Richard Wagners einen würdigen bildnerischen Rahmen zu geben, wurde zu einem Gradmesser der zeitgenössischen Bühnenkunst überhaupt. Daher lag der Gedanke nahe, die Ergebnisse dieses bühnenkünstlerischen Wettbewerbes in einer öffentlichen Schau zu vereinigen, — um so mehr als die verschiedenen umfangreichen Theaterkunst-Ausstellungen der letzten Jahre Gelegenheit geboten hatten, den gegenwärtigen Stand der Bühnenkunst im allgemeinen klar zu überblicken. Die Isolierung eines einzigen Inszenierungsproblems konnte nur fördernd sein, indem sie zu eindringenderen Vergleichen Gelegenheit bot. Das reiche, im Frankfurter Museum zusammengebrachte Material zeigte eine überraschende Vielgestaltigkeit, machte aber auch den Mangel einer innerlich begründeten künstlerischen Einheit fühlbar. Noch gehen die Allzuvielen ihre eigenen Wege, indem sie ausgetretenen Pfaden folgen oder auf neuen, unbegangenen unsicher umhertasten. Nur hie und da werden sie durch gemeinsame Züge verbunden, die Gutes verheißend in die Zukunft weisen.

Was die ausländischen Bühnen geschaffen haben — die Entwürfe von Delescluze für die Brüsseler Oper oder diejenigen Byam Shaws für das Londoner Coliseum — folgt durchaus der Tradition eines in realistischer Illusion erstarrten Darstellungsprinzips; es ist von einer edleren Durchdringung mit wahrhaftigerem Künstlergeiste in keiner Weise berührt. An den deutschen Bühnen hat man sich immerhin zum großen Teil von einer bombastisch-barocken, Wort und Ton überwuchernden Dekorationsweise befreit, wenngleich einzelne Bühnen und ihre Künstler auf der Linie des illusionistischen Bayreuther Stils — mit bedachter Vorsicht — weitergeschritten sind. Die Inszenierung des Parsifal bietet ja für den heutigen Künstler Schwierigkeiten besonderer Art. Einerseits steht er vor einem Festspiel von visionärer Gestaltungskraft und besonders betonter Weihe und Strenge; andererseits breiten die ausführlichen und unzweideutigen Anweisungen ein Szenenbild von realistischer



GUSTAV GAMPER-BERN SZENEN-ENTWURF: GRALSTEMPEL

Deutlichkeit und Detailliertheit vor ihm aus. Wagner stand eben durchaus im Banne einer romantisch-überladenen Operndekoration, wie sie sich aus dem Barock heraus entwickelt und gebildet hatte. So gähnt eine Kluft zwischen dem wesenhaften Gehalt des Spieles und seiner vorgeschriebenen Bühnengestaltung. Die Erhabenheit der Vision liegt im Kampf mit einem lähmenden Dekorationsüberschwang. Diesen inneren Zwiespalt gilt es in szenischen Entwürfen und bildnerischen Ratschlägen, wie sie die heutigen Bühnenkünstler schaffen, zu überbrücken. Nur ein einziger Künstler — von strengster Konsequenz ästhetischer Gedanken — ADOLPHE APPIA hat ihn schon vor Jahren zu überwinden gesucht, indem er sich über die Wagnerschen Bühnenanweisungen entschlossen hinwegsetzte und die Versinnlichung des Bühnenweihfestspiels rein aus der Musik gewann, den ganzen bestehenden Dekorationsapparat über Bord warf und nur mit der dramatisch belebenden Kraft des Lichtes die optische Folie des Dramas schuf. Seine reine und hohe Kunst steht noch heute durchaus vereinzelt und hat auf der Bühne eine Realisierung nicht gefunden; hie und da fanden seine — auch theoretisch festgelegten — Gedanken ihren Niederschlag in stilvoll-vereinfachenden Entwürfen, die allerdings in ihrer kunstgewerblichen Schwere weit von der ätherischen Leichtigkeit Appiascher Gestaltung abgerückt sind.

Gewisse Verständigungen von allgemeiner Geltung hat die neue künstlerische Inszenierung wohl ergeben. Die meisten Künstler stehen bei der Charakterisierung der Bühnenbilder von allzu detaillierter Bestimmtheit vorsichtig zurück, verrennen sich dabei aber nicht selten in einen allzu abstrakt-geometrischen Stil, wie er die symbolhaften Entwürfe DÜLBERGS und selbst VAN OSENS charakterisiert. Eine — in diesem Falle durchaus berechtigte und gelungene — mittlere Linie nehmen die Entwürfe H. LEFLERS ein, der bühnentechnisch am geschicktesten sich mit den äußeren (von Wagner bestimmten) und inneren (in dem Werke ruhenden) Forderungen abfindet. Eine überschauende Betrachtung verschiedener Lösungen folgt am besten dem Gange des Stückes

HEINRICH LEFLER U. FRITZ WERNDORFF SZENEN-ENTWURF: GRALSTEMPEL
Ausführung: Oesterreichisches Kostüm-Atelier M. Striberny, Wien

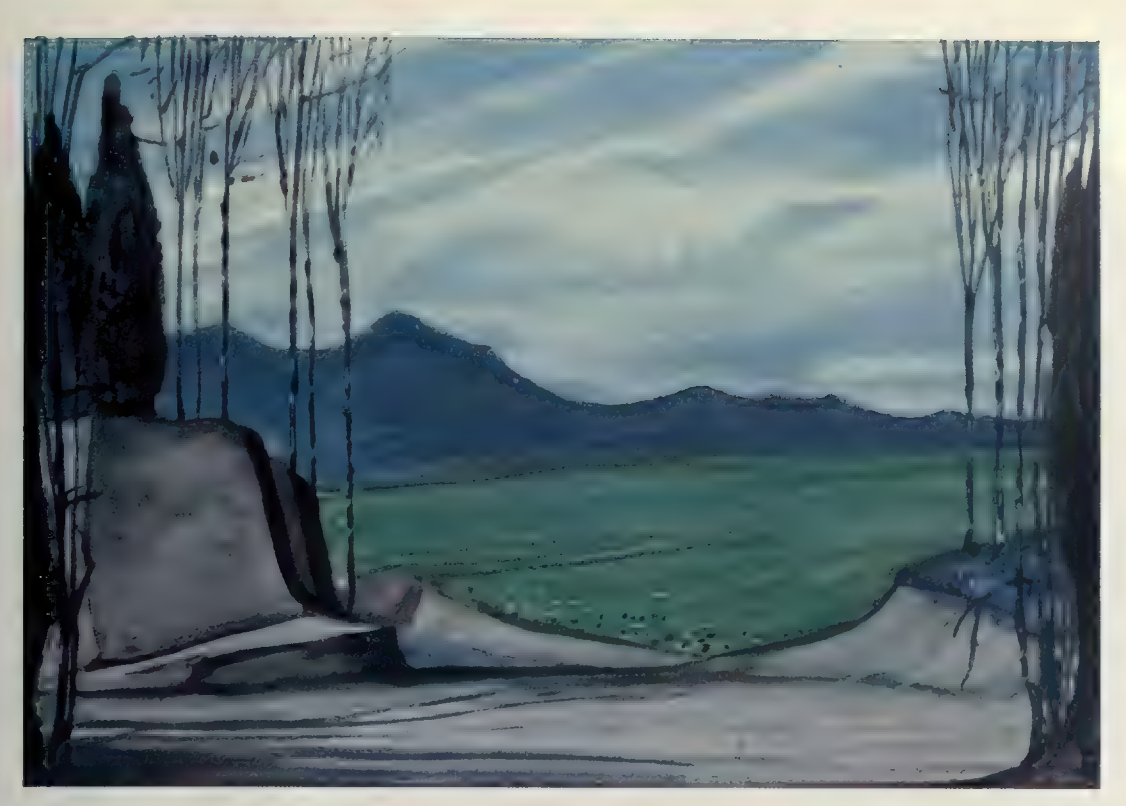
und erörtert kurz die bildnerische Bühnengestaltung der einzelnen Szenen und Akte.

Obgleich Wagner selbst die Oertlichkeit des ersten Aktes als dem „Charakter der nördlichen Gebirge des gotischen Spaniens" entsprechend angedeutet hat, wird man einer Panoramenmalerei der Gegend des Montsalvat, wie sie die Opern von Brüssel und Paris zeigten, nur mit wehmütigem Lächeln begegnen. Die meisten Entwürfe bemühen sich, einzig den ernsten und feierlichen Eindruck des Waldes („schattig und ernst, doch nicht düster") am heiligen See zum Ausdruck zu bringen, und besonders Wildermann gibt in der strengeren, säulenartigen Reihung der Bäume einen geschickten Hinweis auf das Folgende, das Innere der Gralsburg (Abb. S. 463). Diese muß von „höchster feierlicher Würde" sein, die von den Bayreuther Entwürfen nur beschränkt erreicht wird. Immerhin folgen zahlreiche Künstler: Gamper, Steiner, Daubner deren Vorbild, um eine reiche und üppige Raumwirkung zu erzielen. Andere beachten mehr die Wagnersche Andeutung (in dem für die Inszenierungsfragen aufschlußreichen Aufsatz „Das Bühnenweihfestspiel in Bayreuth 1882"), das Vorbild dürfe nur „den edelsten Denkmälern der christlichen Baukunst" entnommen werden, indem sie S. Vitale in Ravenna (Stuttgart), den Dom zu Siena (Roller) oder den Dom zu Mainz (Hannover) als künstlerisches Vorbild nehmen. Wieder andere — Wildermann, van Osen und Wunderwald — schaffen ganz unbestimmte Formen von mystischer Feierlichkeit.

Von besonderer Schwierigkeit und nach jeder Richtung hin diskutiert ist die von Wagner nachdrücklichst geforderte Wandeldekoration. Verschiedene Bühnen haben auf eine Realisierung dieser Bühnenvorschrift verzichtet und sind so den szenischen Schwierigkeiten aus dem Weg gegangen. Andere haben sich mit ihr abgefunden und die mannigfaltigsten Versuche zur Bewältigung des Problems angestellt. Dreh- und Schiebebühne, malerische und plastische Dekorationen haben die Verwirklichung der Wagnerschen Forderung zu ermöglichen gesucht; selbst optisch-technische Hilfsmittel — Projektion und Film — wurden verwertet. Am



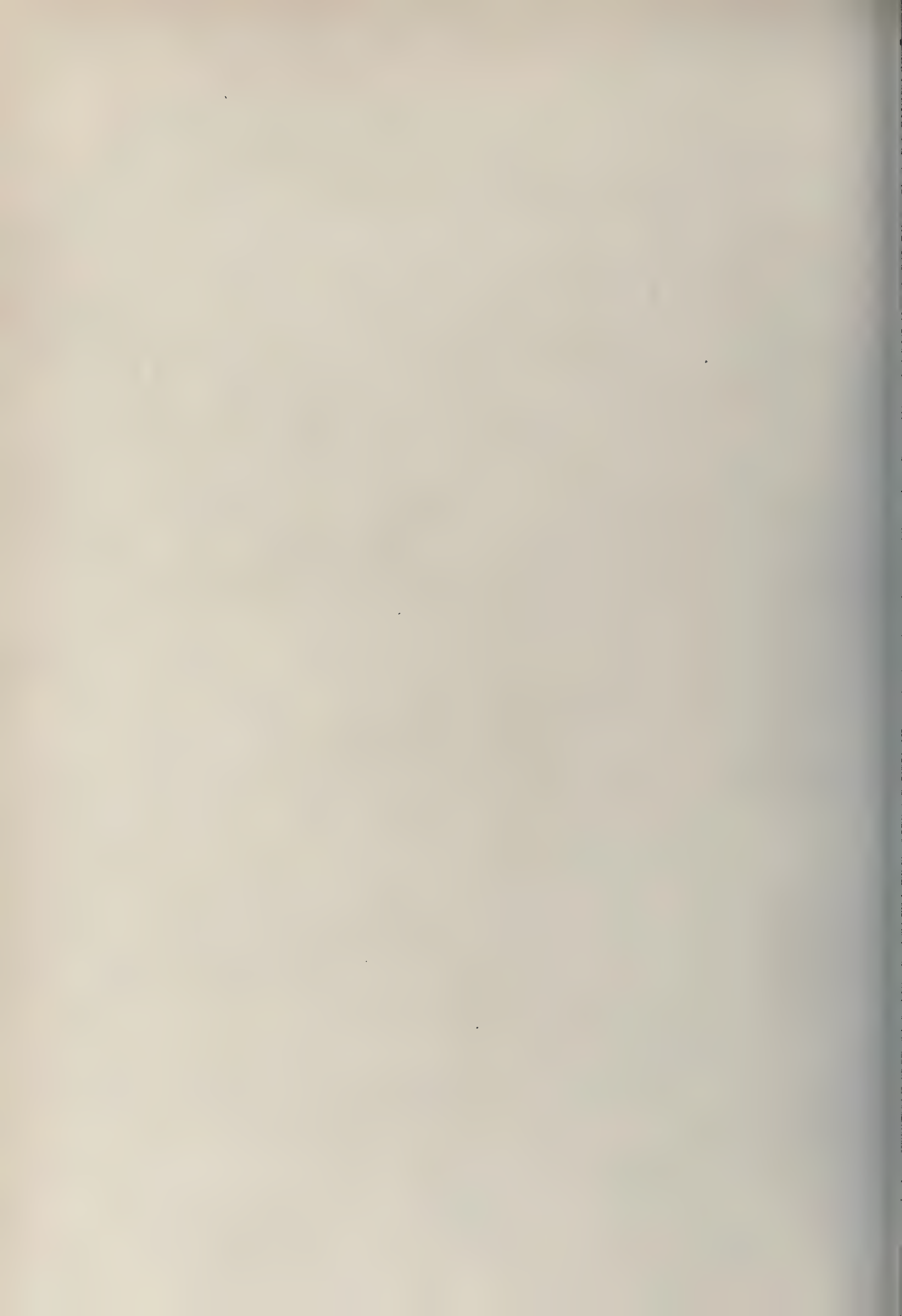
HEINRICH LEFLER-WIEN ▫ SZENEN-ENTWÜRFE ZU „PARSIFAL“: BLUMENAUE UND KLINGSORS ZAUBERGARTEN
Ausführung: Oesterreichisches Kostüm-Atelier M. Striberny, Wien



HANS WILDERMANN-MÜNCHEN BÜHNENBILD: BLUMENAUE



GUSTAV WUNDERWALD-BERLIN BÜHNENBILD: BLUMENAUE





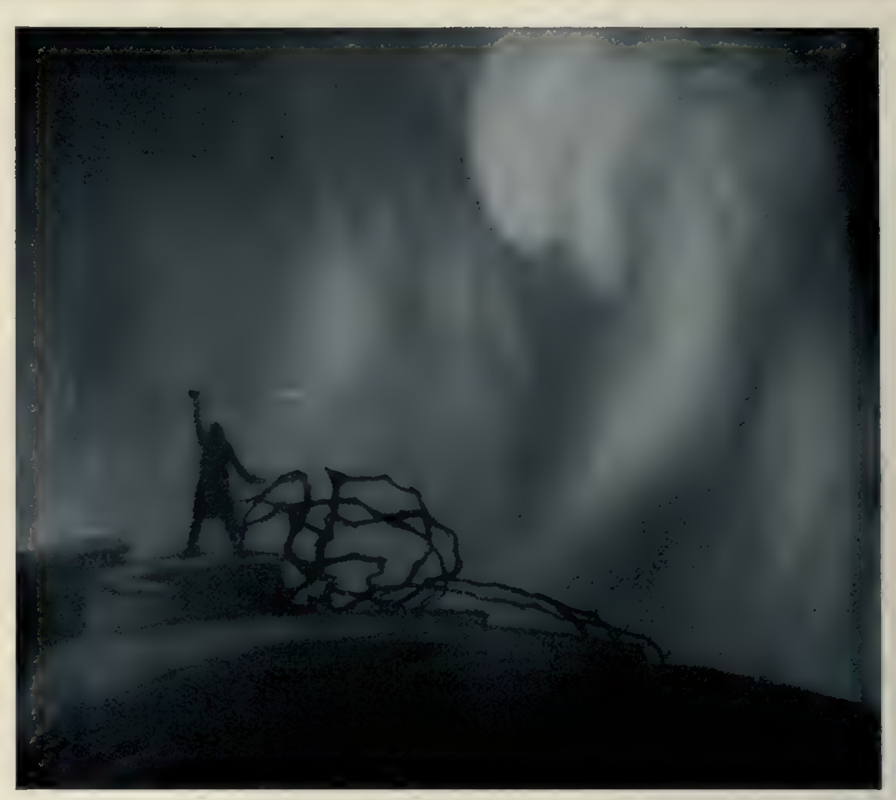
BLUMENMÄDCHEN

KUNDRY



KUNDRY

HEINRICH LEFLER ◘ FIGURINEN ZU „PARSIFAL“ ◘ AUSFÜHRUNG: ÖSTERREICHISCHES KOSTÜM-ATELIER M. STRIBERNY, WIEN



LUDWIG SIEVERT-FREIBURG BÜHNENBILD: EINODE

ausführlichsten hat Lefler in seinen Entwürfen die Wandeldekoration behandelt, indem er in fünf Bildern die Wandernden von dem Walde bis zur Gralsburg begleitet.

Klingsors Zauberschloß ist in den Entwürfen in reicher Phantastik ausgebildet, die sich von der winkligen, mit Requisiten überladenen Bayreuther Skizze entfernen und zu einer monumentaleren Gestaltung hinstreben. Bei ihm, wie bei der Wunderpracht des Zaubergartens bedient man sich der wertvollen Beihilfe des Lichtes, eines ständig fließenden und gleitenden Lichtes, das seine flackernden Strahlen über die Schar der Blumenmädchen und Parsifals ergießt. Garten und Mädchen müssen von einer üppig-wollüstigen Einheitlichkeit sein, wie dies besonders in Leflers phantasievollen Entwürfen (Abb. S. 460/61) deutlich wird. Gerade in diesem Akte sind dem Künstler große Aufgaben gestellt in der Gestaltung des Bühnenbildes wie auch der Kostüme, der „flüchtig übergeworfenen Kleidung" der Mädchen und der wilden-holden Blumengewänder, die Lefler in fast märchenhafter Buntheit geschaffen hat. Auch Kundrys Gewandung hat er in ihrer symbolhaften Gegensätzlichkeit vortrefflich zu charakterisieren vermocht.

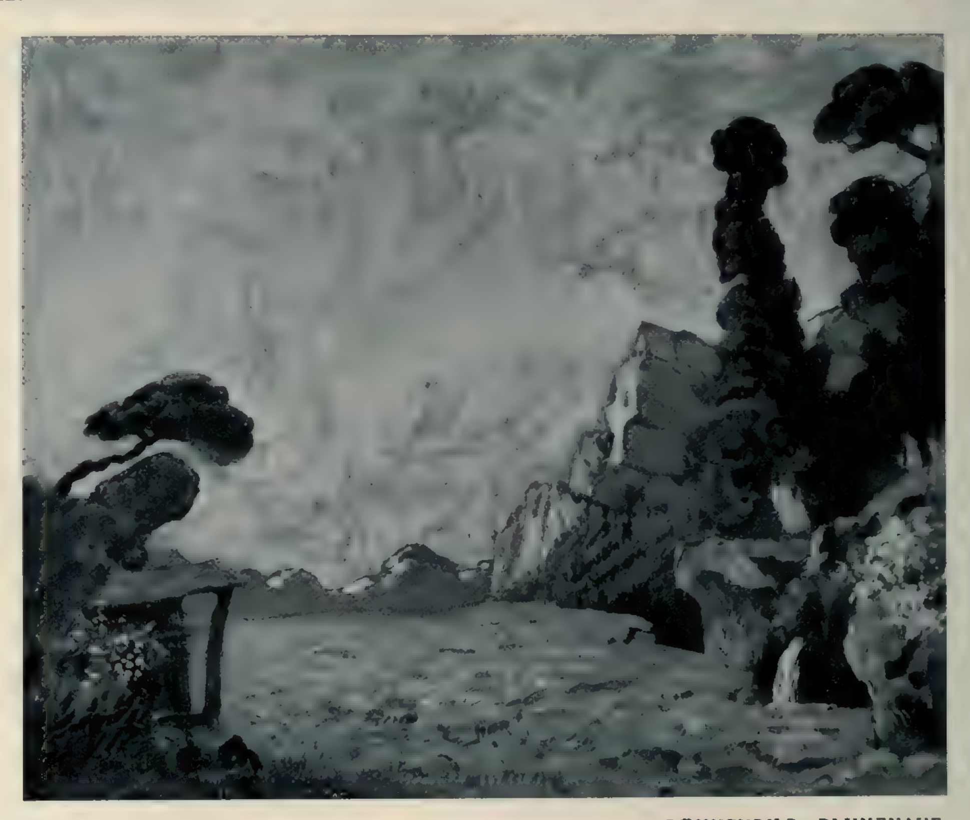
Die Verwandlung in die Einöde wird teils durch Einstürzen der stehenden Dekoration (Wildermann), teils durch Wegziehen eines Vorhangs (Lefler), vor allem aber durch den Wechsel der Beleuchtung erreicht. Aus der sinnlich-bunten Atmosphäre wird ein Bild grauenhafter Verwüstung (Daubner und Sievert Abb. S. 457 und 462): der Garten verdorrt zur Einöde. — Besonders die Szenerie des dritten Aktes, die Blumenau, gibt dem Maler Gelegenheit zu stimmungfördernder Farbigkeit. Karfreitagszauber ist das Leitmotiv auch für die bildnerische Ausgestaltung dieser Szene, die manche Künstler mit Glück in frühlingshaftknospender Buntheit charakterisiert haben (Wunderwald, Wildermann). Die Wandeldekoration des dritten Aktes wird von den meisten Bühnen weggelassen, unter Berufung auf die Bayreuther Aufführung vom Jahre 1882, bei der allerdings nur technische Unzulänglichkeiten das Weglassen erheischten. — Das Innere des Gralstempels des letzten Aktes erhält seinen unterscheidenden Ausdruck auf der Bühne lediglich durch die flutende Lichtführung, die aus der Kuppel beim Erscheinen des Grals ausströmt. Hier greift die leitende Hand des Bühnenregisseurs ein, der die Arbeit des skizzierenden Künstlers auf der Bühne weiterführt und zur Wirklichkeit werden läßt. W. F. ST.



HANS WILDERMANN-MÜNCHEN BÜHNENBILD: AM HEILIGEN SEE

ROBERT ENGELS-MÜNCHEN BÜHNENBILD: AM HEILIGEN SEE

HANS WILDERMANN-MÜNCHEN BÜHNENBILD: KLINGSORS ZAUBERGARTEN



GUSTAV GAMPER-BERN BÜHNENBILD: BLUMENAUE



ARCH. JOSEF HOFFMANN-WIEN DAS OSTERREICHISCHE HAUS

DAS ÖSTERREICHISCHE HAUS AUF DER DEUTSCHEN WERKBUND-AUSSTELLUNG IN KÖLN

Die österreichische Kunst ist diesen Sommer auf Reisen. In Leipzig, in Köln und in Lyon hat sie eigene Häuser gebaut und bietet dort eine Auslese jener beiden Leistungen, durch die sie führenden Rang behauptet: Architektur und Kunstgewerbe. Sie legt allem Anschein nach mehr Wert darauf, draußen zu voller Geltung zu kommen, als zu Hause. Eine derartige Entfaltung künstlerischer Schaffenskraft Oesterreichs, wie sie heuer jene drei Schaustätten darstellen, hat sich in Wien selber wohl kaum jemals geboten und erscheint dort auch schwer denkbar. Wir sind gern zu Gaste, fremder Anerkennung leicht zugänglich und tragen aus alter Gewohnheit, fast unter dem Zwang eines historischen Gesetzes, unsere vielen, guten, neuen Gedanken hinaus, wo sie den Boden finden, um sich durchzusetzen. Und wir kommen dann nach Hause, dankbar, beglückt, in naiver Siegerlaune und haben uns doch eigentlich arm ausgegeben. Denn was wir nicht vermögen, die fruchtbaren Anregungen, die unsere Arbeit enthält, durchzuführen und ihre Werte auszuschöpfen, das geschieht draußen. Wir sind Meister des Programms, aber nicht des nutzbringenden Werkes.

Es ist nur selbstverständlich, daß man uns bei solcher Eigenart mit jener Liebenswürdigkeit entgegenkommt, die uns leicht gewinnt. Unsere Häuser bekommen den besten Platz, und sie machen ihm Ehre, auch in Köln, wo das eindrucksvolle Bauwerk JOSEF HOFFMANNS auf dem Hauptplatz, der Festhalle gegenüber hingestellt ist und von den bescheiden zurücktretenden Gebäuden des Deutschen Reiches in die Mitte genommen wird. Auf so vorgeschobenem Posten war die erste Aufgabe des Baumeisters: Selbstbehauptung. Er ist ihr ganz gerecht geworden. Es ist keinerlei Kompromiß, keinerlei Tradition wahrzunehmen, nur die Entwicklung Hoffmanns auf der vollkommeneren Stufe ihrer Klärung. Der geschlossene Raum-







ANTON HANAK-WIEN MONUMENTALE FIGUREN

würfel des Unterbaus strebt zu gemessener Höhe, die halbheraustretenden Pfeiler mit den breiten, flachen Rillen betonen diese Bewegung und erzielen jene maßvollen Rhythmen der Gliederung, die nur dazu dienen, die ungebrochene kubische Vollwirkung zu bekräftigen. An der Frontseite greift ein offener Hof bis in die Mitte des Hauses vor und gliedert zwei Seitenflügel vom Hintertrakte, auf den jene senkrecht stoßen. Auf dreifach gestuftem, schwerem Gebälke ruht das einfache Walmdach und bietet an der Schauseite zwei flache Giebel, die von Fruchtkränzen belebt werden. In den Füllungen zwischen den Pfeilern sitzen Fruchtkörbe, jedes Detail an seiner wohl erwogenen Stelle, dem Verhältnis zum Ganzen untergeordnet, aus dem grauen Zementmaterial gewonnen, Werk- und Zweckform zugleich. Ernst, Würde und das Selbstbewußtsein der Arbeit, die im Dienste der Kunst steht, geben diesem Hause Ausdruck und Gepräge.

Den Torgang flankieren zwei monumentale Figuren Anton Hanaks „Mann und Weib“, deren ringende, wie vom Stoff beschwerte Gebärde ihrer architektonischen Funktion entspricht, deren helle Farbe gegen die des Hauses als ein belebender Auftakt wirkt. Zwischen den zwei Pfeilerreihen des Eingangs öffnet sich der Blick in den Vorhof und gibt der hölzernen Säule mit dem schlangentötenden Herkules, in Schwarz und Gold, den Rahmen, von Strnad entworfen und von Barwig ausgeführt. Sie bestimmt schon durch Erfindung und Farbe das südliche Gepräge des langgestreckten Hofrechteckes, das von dem schmalen Pluvium, der quergestellten Wasserschale, den seitlichen Hallengängen und dem mit allerhand Prägungen versehenen Ziegelbelag noch näher definiert wird. Er ist das Werk Strnads. Das Spiel des Materials in seinen eigentümlichen, kräftigen Farben bewirkt hier eine besonders lebhafte Bewegung, die gegen Abend stiller wird, bis der klare Nachthimmel in der Fassung der Hoföffnung den einfachsten und stärksten Reiz der Anlage erschließt.

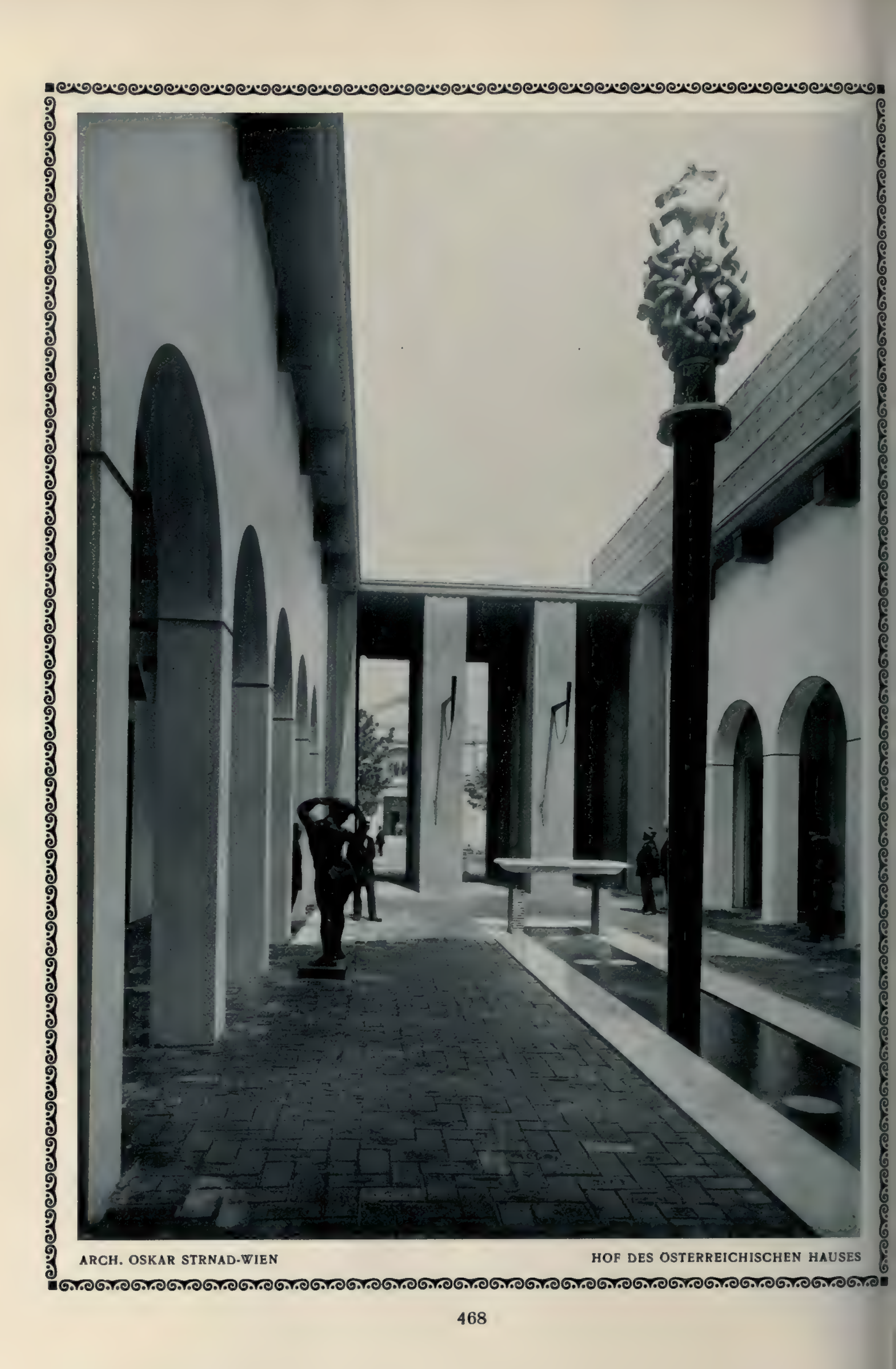
Der klaren und einfachen Gliederung des



ARCH. JOSEF HOFFMANN-WIEN

DAS ÖSTERREICHISCHE HAUS

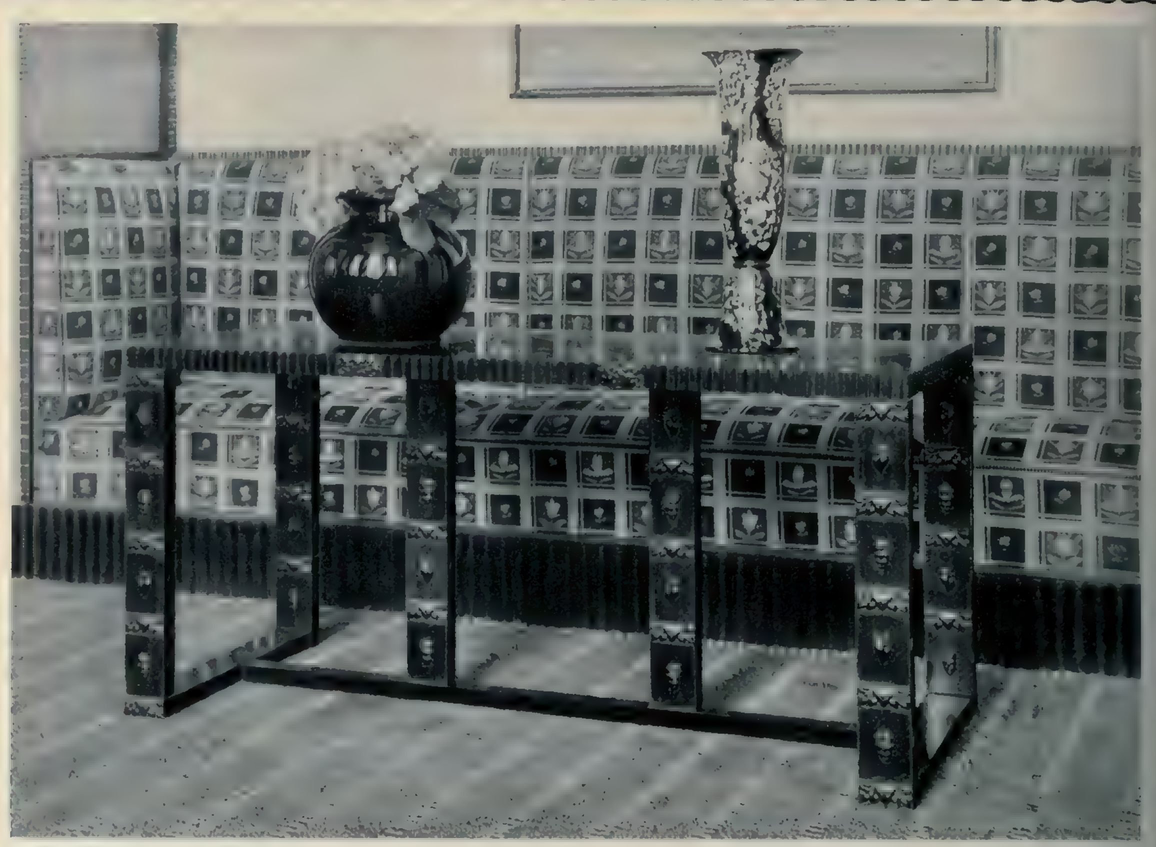
Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914



ARCH. OSKAR STRNAD-WIEN HOF DES ÖSTERREICHISCHEN HAUSES



ARCH. OSKAR STRNAD-WIEN HOF DES ÖSTERREICHISCHEN HAUSES



ARCH. JOSEF HOFFMANN-WIEN — AUS DEM EMPFANGSZIMMER (VGL. S. 471)

Hauses entspricht auch die übersichtliche Anlage der Innenräume. Vier von ihnen wollen, jeder für sich, als Ganzes genommen und bewertet sein. Sie liegen hintereinander im linken Flügel. Sie sollen wohl die Abfolge eines bildnerischen, eines architektonischen, eines malerischen und endlich eines kunstgewerblichen Raumes ergeben. Diese Absicht haben sie auch mit vollkommener Anschaulichkeit, wenn auch mit verschiedenwertiger Kunst erreicht. Der bildnerisch bestimmte Empfangsraum Professor STRNADS lebt von einer strengen, schlanken Linie, die er durch die leichte, zarte Zweigornamentik des Wandbelages bewegt und entlastet. Die expressionistischen Skulpturen sind mißraten, wir vermögen diesen gequälten Linien keine tiefer erregte Ursache und keine edlere Ausdrucksfähigkeit beizumessen. Nur HANAKS betende Frauenfigur hat die Sprache der Künstlerandacht, die den Raum stützt. Dagegen fehlt uns die Erklärung für die Beweggründe, die die Veranstalter veranlaßt haben, derart belanglosen und ärgerlichen Bilderschmuck gerade diesem Interieur zuzuweisen, dessen malerische Ausstattung durch die Arbeit des Architekten ohnedies aufs engste umschrieben war. Hier hätten die stilisierenden Talente der österreichischen Jugend einrücken müssen. Aber wie die Auswahl ausfiel, gefährdet sie geradezu den schönen Raum und bringt ihn aus dem Gleichgewicht.

Ein vollkommenes Meisterwerk ist JOSEF HOFFMANNS Empfangsraum. Das ist nahezu Darstellung architektonischer Gesetzmäßigkeit. Die Gliederung einfach und kräftig wie das Spiel der schwarzen und weißen Wandteile, die Verhältnisse von Flächen und Körpern wohl erwogen, das Ganze von besonnener, eindringlicher Sprache. Der archaistische Reliefschmuck LEO BLONDERS kommt den Absichten des Raumkünstlers prächtig entgegen, das schön geschnitzte Möbel aus schwarz poliertem Birnholz zeigt die klare Körperlichkeit der Meisterhand, die Stoffbespannung der „Wiener Werkstätte“ hält in Linie und Farbe den Schritt mit dem Rhythmus der durchaus übergeordneten Raumdarstellung. Nirgend fühlt man so stark wie hier den bezwingenden und regierenden Willen e i n e s Künstlers, der die Einheit herbeiführt.

Schlank, fast überschlank ist die Linie DAGOBERT PECHES, der im Damen-Boudoir das



ARCH. JOSEF HOFFMANN-WIEN — EMPFANGSZIMMER (VGL. S. 470)

Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914



ARCH. CESAR POPPOVITS-WIEN ▫ ÖSTERREICHISCHES HAUS: AUSSTELLUNGSRAUM FÜR GLAS UND KERAMIK

Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914



ARCH. OTTO PRUTSCHER-WIEN RAUM DES ÖSTERREICHISCHEN MUSEUMS

Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914



ARCH. KARL WITZMANN-WIEN ■ ÖSTERREICHISCHES HAUS: AUSSTELLUNGSRAUM FÜR KUNSTGEWERBLICHE ERZEUGNISSE
Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914



ARCH. HEINRICH KATREIN-WIEN

Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914

RAUM DES GEWERBEFÖRDERUNGS-AMTS

ARCH. DAGOBERT PECHE-WIEN AUS EINEM DAMENZIMMER“



ARCH. E. J. WIMMER-WIEN ▫ AUS DEM RAUM DER „WIENER WERKSTÄTTE“
Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914



ARCH. HEINRICH TESSENOW-WIEN ▫ AUSSTELLUNGSRAUM DER WIENER KUNSTGEWERBESCHULE
Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914



EMMY ZWEYBRÜCK — Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914 — STICKEREIEN



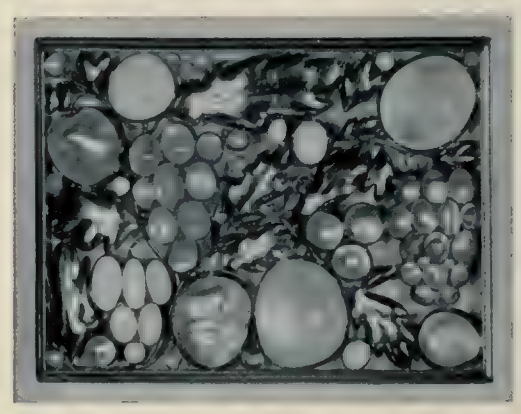
ARCH. ARNOLD NECHANSKY-WIEN ▫ EMPFANGSRAUM IN GELBEM NUSZBAUMHOLZ ▫ SCHNITZEREIEN: SCHULE PROF. FRANZ BARWIG-WIEN
Ausgeführt vom Musterbetrieb der Tischler im Niederösterreichischen Gewerbeförderungsamt



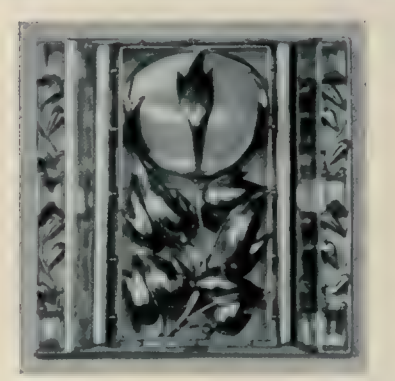
JOSEF HOFFMANN ▣ TEIL EINES IN SILBER GETRIEBENEN, VERGOLDETEN HALSBANDES MIT PERLSCHALEN

vorderhand geeignetste Objekt seines graziösen Talentes findet. Durch schmale, bis zur Decke reichende Fenster, mit weißem Tüll verhangen, leitet er die reiche Lichtflut in einen hohen Raum, den er mit blumiger Tapete in zarten Farben bespannt. Er fügt dazu einen Teppich mit breiter, üppiger Musterung, wirft auf ein schwarz bespanntes Sofa ein paar seiner phantastischen Toilettenstücke, ein heiterer, sorgloser Künstler von reichem und leichtem Können, dessen echtem Temperament vorläufig noch der Ernst fehlt. Man bedauert immer wieder, daß er sich in anmutigen Spielen gehen läßt und sich nicht an größere Aufgaben heranmacht. Berthold Löffler hat die vom Licht getroffene Hauptwand mit einer ruhenden Diana und einer flotten Engeltapete versehen, die ein grüner Vorhang beschirmt, Melitta Löffler gab in die Vitrinen allerhand lebhafte Einfälle in weiblichen Handarbeiten. Für den Mangel an völliger Einheit im Raume entschädigt das liebenswürdige Spiel der Erfindung; solche Heiterkeit entwaffnet.

Auf der vollen Höhe der Wiener Raumkunst steht wieder das Empfangszimmer Arnold Nechanskys aus gelbem Nußholz, gebeizt und poliert. Eine Aeußerung großstädtischer Zeitkultur in ihrer neuen Form organisierter Arbeit, das anschaulichste Zeugnis für die fruchtbare Verbindung von Künstler und Handwerker. Allerdings Luxuskunst. Bedenkt man, daß die ausführende Werkstätte in diesem Falle der Musterbetrieb der Tischlerei im K. K. Gewerbeförderungsamte ist, so tritt gerade hier die Frage besonders nahe, ob und wie dem Handwerk die Möglichkeit zur Uebung seines wertgesteigerten Könnens auch auf dem breiteren Felde allgemeiner sozialer Bedürfnisse gegeben ist, das uns gerade die Großstadt nahe bringt. Dafür bietet das Haus keine völlig beruhigenden Einblicke. Zwar wird die künstlerische Erziehung des provinziellen Handwerkers im Gleis seiner bodenständigen, volkstümlichen Arbeit von eben diesem Amte an einer Reihe von Beispielen aus verschiedenen Kronländern Oesterreichs anschaulich vorgeführt. Aber diese Bestrebungen bewegen sich doch mehr in der Richtung der Erhaltung heimatkünstlerischer Ueberlieferungen. Hier stehen wir noch in Anfängen. Daß die Bewegung auch jenen weiteren Boden betritt und erobert, das verbürgt der Name eines Mannes, den die Ausstellung nicht nennt und der doch die Wurzel alles gesunden, künstlerischen Fortschritts im österreichischen Handwerk ist. Wir möchten gerade diese Gelegenheit, die sein Werk auf so reifer Stufe zeigt, nicht



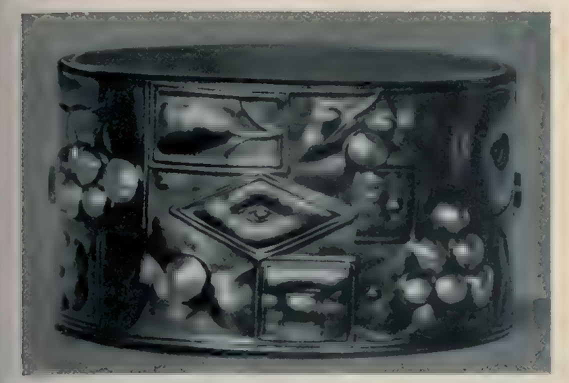
JOS. HOFFMANN ▣ IN GOLD GETRIEBENE BROSCHE MIT FARBIGEN STEINEN UND PERLSCHALEN

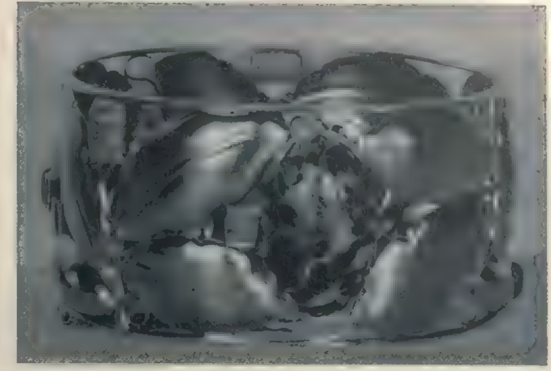


JOS. HOFFMANN ▣ GOLD. BROSCHE MIT STEINEN UND PERLSCHALE



E. J. WIMMER ▣ GOLD. ANHÄNGER AUSFÜHR.: WIENER WERKSTÄTTE





E. J. WIMMER ▪ IN GOLD GETRIEBENE ARMBÄNDER MIT PERLSCHALEN (LINKS), OPALEN U. SMARAGDEN (RECHTS)

vorübergehen lassen, ohne ADOLF VETTER, den Direktor des Gewerbeförderungsamtes, rühmend zu nennen, dem wir schon Vieles danken und von dem wir noch Vieles erhoffen dürfen.

Die übrigen Zimmer sind zu Ausstellungsherbarien bestimmt. Aber auch hier ist der Raum lebendig gemacht durch die Erfüllung seiner Zweckbedingtheit. Der Mittelsaal des allgemeinen Kunstgewerbes von Professor CARL WITZMANN kann in seiner schwarzweißen Noblesse und Heiterkeit, in der klaren Uebersichtlichkeit der Ordnung und Gruppierung geradezu als vorbildlich für Ausstellungsräume dieser Bestimmung gelten. In den übrigen Räumen von HEINRICH KATREIN, OTTO PRUTSCHER, CESAR POPPOVITS und EDUARD WIMMER gibt sich durchaus der sympathische Wechsel individueller Aeußerungen zu erkennen, der doch wieder durch die stille Uebereinkunft einer gemeinsamen Gesinnung und schon auch durch eine Ueberlieferung innerhalb der Wiener Moderne gebunden erscheint. Daher die auch im Reiche immer wieder verspürte Wirkung einer geschlossenen, reifen Kulturerscheinung. Nur der düstere und beengende Raum der Kunstgewerbeschule befriedigt nicht, und die beiden Zimmer des böhmischen Werkbundes sind eine offenbare Entgleisung. Sie wirken wie eine unfreiwillige Parodie auf den Geometrismus, dessen Gefahren sie an dem eigenen Beispiel der Ausartung enthüllen. Man tut besser, diesen futuristischen Neigungen offen zu begegnen, als sie stillschweigend zu dulden und ihr Aufwuchern mit zu verschulden.



A. NECHANSKY ▪ GOLDEN. ANHÄNGER M. ELFENBEIN

Außerhalb der Repräsentationsräume bietet sich nur wenig Möbelkunst. Zu wenig. WITZMANN und PRUTSCHER beweisen wieder ihren behaglichen, feinbürgerlichen Geschmack, in ARTHUR BERGER zeigt sich ein entschiedenes Talent der Hoffmannschule. Die übrigen kleingewerblichen Arbeiten geben eine Auslese vom Besten, die von der Wanderausstellung des österreichischen Museums besonders betont wird. Es sind Namen und Werte, die den Ruhm unseres Kunstgewerbes bedeuten, die Skulpturen in Holz und Bronze von BARWIG, die Keramiken von POWOLNY, Schmuck und Gefäße von CZESCHKA und HOFFMANN, Toiletten von WIMMER usw. Unter den Jüngeren tritt namentlich R. OBSIEGER in starken keramischen Beispielen, O. SITTE in solchen des gleichen Materials von ansprechender Behandlung und gefälliger Erfindung, N. Löw



JOSEF HOFFMANN ▪ IN SILBER GETRIEBENE DOSE AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE, WIEN





SILBERNE TISCHGLOCKE



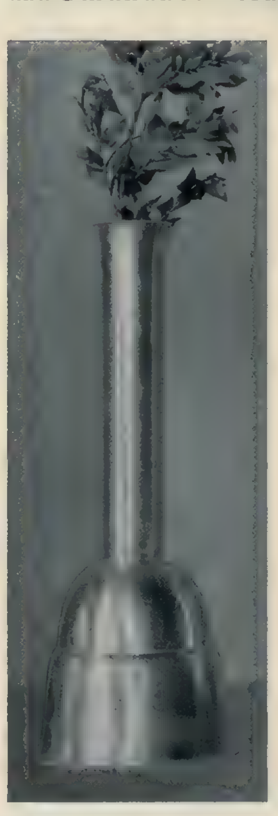
SILBERNE KONFEKTSCHALE



SILBERNE TISCHGLOCKE

in Damenmoden von feinem Geschmack und H. JAHN in breiten, apart gefärbten Holzschnitten hervor. Von geschäftlichen Unternehmungen stehen LOBMEYER, die Wiener und Gmundner Keramik, die Serapis-Fayencen von WAHLISS, von den Fachschulen die von Haida und Steinschönau mit ihren böhmischen Gläsern in vorderster Reihe.

Man kann heute die Rivalitäten noch nicht abwägen. Denn außer dem österreichischen



SILBERNE VASE



IN SILBER GETRIEBENER POKAL M. MALACHIT

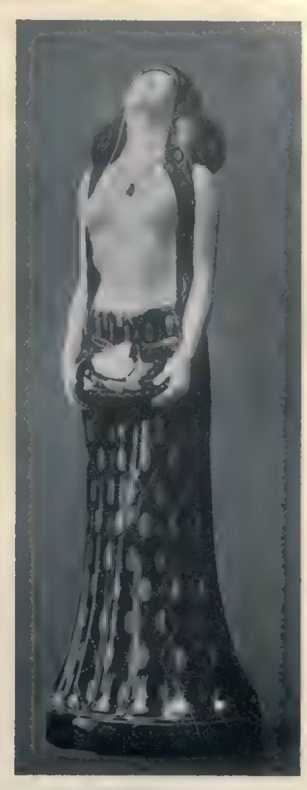


SILBERNE VASE

ENTWURF: ARCH. JOSEF HOFFMANN ▫ AUSFÜHRUNG: WIENER WERKSTÄTTE, WIEN







SERAPIS-FAYENCEN ▫ MODELLE VON FRANZ STAUDIGL ▫ DEKOR VON CARL KLAUS
AUSFÜHRUNG: PORZELLANHAUS ERNST WAHLISS, WIEN

ist nur das Bremer Haus wirklich fertig. Aber das ist schon gewiß, daß von unserm Haus die stärksten prinzipiellen Wirkungen ausgehen werden, und daß es solcherart an der wesentlichsten Bedeutung dieser Ausstellung in erster Linie teilnehmen wird. Um das dreistufige, dachtragende Gebälke zieht sich ein Schriftfries von ornamentaler Wirkung, in Erfindung und Anordnung dem Geiste unseres Larisch verwandt oder gar entsprungen. Er enthält Grillparzer entnommene Leitsätze der Bewegung von monumentaler Würde. Ueber dem Portal: „Die Wissenschaft überzeugt durch Gründe, — die Kunst soll durch ihr Dasein überzeugen. Die Schönheit ist die vollkommene Uebereinstimmung des Sinnlichen mit dem Geistigen . . .“ Die noch schwerflüssigen Sätze stehen hier am rechten Ort. Ihre mühsame Fügung wirkt fast wie ein Symbol. Auch das Werk, dessen Stirn sie schmücken, ringt noch um die letzte Klarheit der Form, aber der Gedanke ist schon in ihm wie in jenen Worten, und es kann nicht mehr fern sein, daß Werk und Spruch die Prosa verläßt und klare, schwunghafte und volkstümliche Poesie wird. Max Eisler



CARL KLAUS ▫ SERAPIS-FAYENCE
DEKOR VON A. ZEBISCH



BUTTERDOSE (1789)



TINTENFASZ (1784)

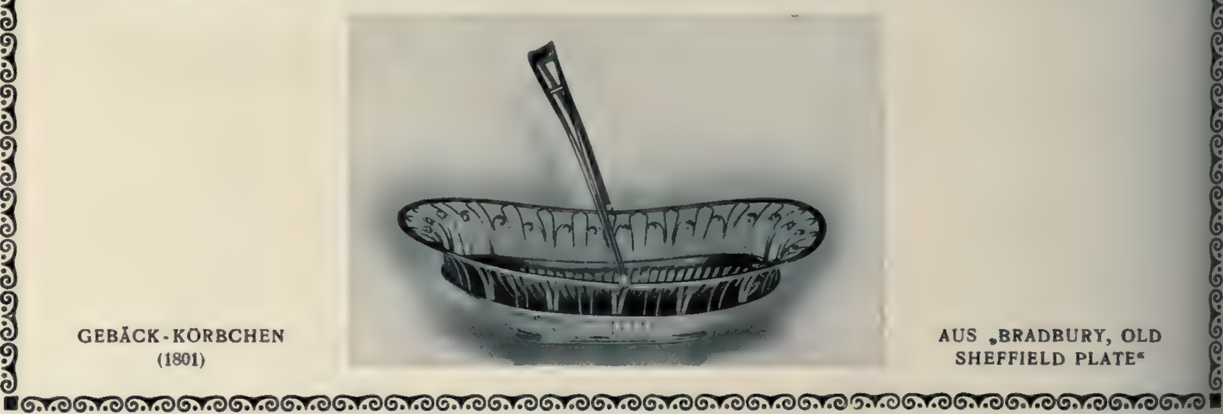
DIE GESCHICHTE DES „SHEFFIELD PLATE“

Frederick Bradbury*, selbst der Abkömmling eines Hauses das mit der Einführung dieses Verfahrens in Sheffield groß geworden war, hat es unternommen, Entwicklung, Technik und Verfall dieser Industrie zu schildern, mit einer Hingabe und Sachkenntnis, die sein Werk zu einer abschließenden Arbeit über dieses Gebiet machen. Sie ist um so wertvoller als Bradbury in der Lage war, auf die in Sheffield noch lebendigen Traditionen zurückzugreifen, um die Herstellungsweise bis ins einzelne zu verfolgen, die maßgebenden Persönlichkeiten und Häuser, ihre Marken und Stempel und damit die zeitliche Bestimmung ihrer Erzeugnisse festzustellen. So gibt er an Hand eines reichen Abbildungsmaterials alles, was sich an festen Anhaltspunkten in der handwerklichen und künstlerischen Formentwicklung bietet.

Bei der auf die selbständige Formgebung unserer Zeit gerichteten Tendenz dieser Zeitschrift müssen wir es uns leider versagen, im einzelnen der sehr reizvollen geschichtlichen Darlegung des Verfassers zu folgen. Insofern aber jede Zeit rückwärtsschauend — von ihrem neu gewonnenen Gesichtswinkel aus — neue Ausgangspunkte der eigenen Tendenzen findet, sei es gestattet an Hand einiger Abbildungen auf die großen Qualitäten zu verweisen, die jene Erzeugnisse auch heute noch für uns haben. Denn der Uebergang vom handwerklichen zum fabrikmäßigen Betrieb in der Herstellung von Silberwaren, der sich seit Mitte und Ende des vorigen Jahrhunderts vollzog, hatte leider eine starke Einbuße an künstlerischer wie handwerklicher Vollendung zur Folge, den wett zu machen bis heute nicht ganz gelungen ist. Vergleichen wir z. B. unser sogenanntes Hotel-Silber mit dem was in Sheffield vor 100 Jahren fabriziert wurde und zum Teil heute noch seit jener Zeit in täglichem Gebrauche steht, so können wir kaum von einem Fortschritt reden. Als eine Anregung zu neuen Anstrengungen in dieser Hinsicht möge uns das alte fremde Vorbild dienen.

Wem aber daran liegt, einen näheren Einblick in das Verfahren und die Leistungen selbst zu gewinnen, dem möchten wir Bradburys liebevoll geschriebene und, wie gesagt, reich illustrierte Monographie warm empfehlen. B.

*) Frederick Bradbury, „History of Old Sheffield Plate“. Verlag von Macmillan & Co., Limited, London.



GEBÄCK-KORBCHEN (1801)

AUS „BRADBURY, OLD SHEFFIELD PLATE“



GEBÄCK-KÖRBCHEN (1778)



OVALE DECKELSCHÜSSEL (1782)

SILBERNER TAFELAUFSATZ (1777) ▫ AUS BRADBURY „HISTORY OF OLD SHEFFIELD PLATE“
VERLAG: MACMILLAN & CO., LTD., LONDON



ERNST KLINGELFUSZ, ZÜRICH-WOLLISHOFEN — GARTEN AM HAUS BLATTMANN IN WÄDENSWIL

ROSENLAUBE IM GARTEN VOGEL

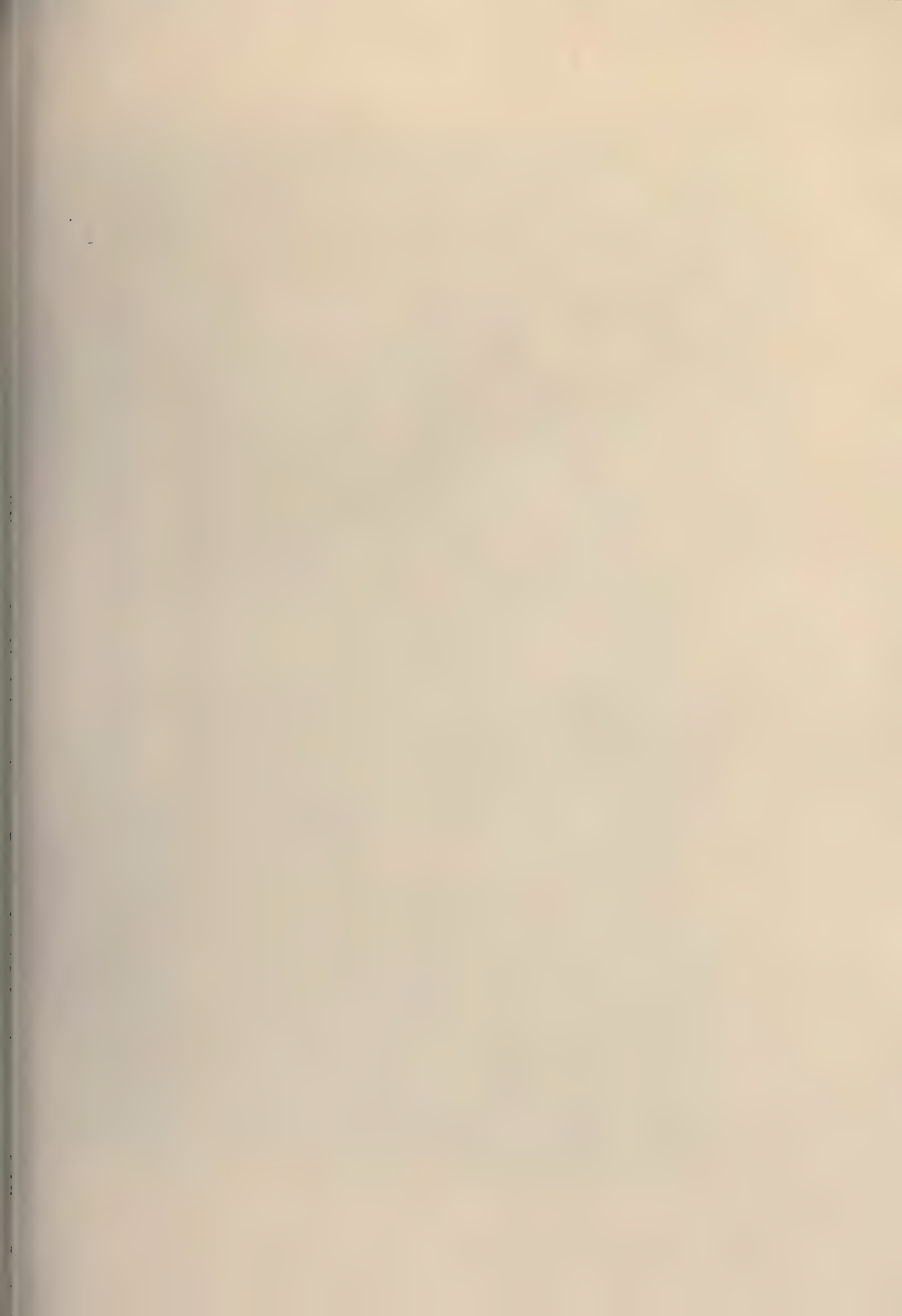


STAUDENGARTEN AM HAUS BLATTMANN

GARTENARCHITEKT ERNST KLINGELFUSZ, ZÜRICH-WOLLISHOFEN



FRAU J. V. SCHÄFER-MÜNCHEN ▫ DEKORATIVE SILHOUETTEN IM KURHAUS ZU KREUZNACH





ARCH. ALBIN MÜLLER-DARMSTADT

MIETHAUSGRUPPE IN DARMSTADT



ARCH. ALBIN MÜLLER ▫ HAUPTPORTAL MIT LÖWEN VON BERNHARD HOETGER

DIE III. AUSSTELLUNG DER DARMSTÄDTER KÜNSTLER-KOLONIE

Eine Ausstellung wie die auf der Darmstädter Mathildenhöhe kann nicht nur nach dem beurteilt werden, was sie Positives und Neues bringt. Es ist vielmehr die ganze künstlerische Gesinnung, die als Wesentlichstes in Frage steht. Hier bedeuten ja die in längeren Zeiträumen wiederholten Ausstellungen die Erfüllung eines künstlerischen Programms, und ihre Tradition geht auf die Schaffung bleibender Werte, auf den Ausbau des Parkhügels selber, der sich Mathildenhöhe nennt. Das Experiment, das sich vor 13 Jahren mit dem, vielleicht unbeabsichtigt anspruchsvollen Namen „Ein Dokument deutscher Kunst" der Welt darstellte, wird mit abgeklärteren Ansichten und strengerer Schulung fortgesetzt. Nur die leitenden Persönlichkeiten und ihre idealen Gesinnungen sind geblieben: Der GROSZHERZOG ERNST LUDWIG VON HESSEN, der noch immer in seiner temperamentvollen und großzügigen Art den einzigen Fürsten darstellt, der ein Herz für neuzeitliche Kunst hat, und der Organisator seiner Ideen, der Wirkl. Geh. Rat RÖMHELD, dessen Verdienst um das Zustandekommen und die Geschlossenheit auch dieser Ausstellung nicht gering ist. Sie sorgen für den Zusammenhang im Geist des Geschaffenen; und man mache sich klar, daß ohne diesen Mäzenatensinn des Großherzogs Darmstadt als modernes Kunstzentrum nicht existierte, um den Wert einer solchen Tradition wirklich zu ermessen. Bei alledem ist natürlich keineswegs alles, was gemacht wird, mustergültig, und es kommen Entgleisungen vor; man wird sie aber „um der Gebrechlichkeit der weltlichen Einrichtungen willen" nicht tragisch nehmen und lieber auf das Geglückte den Nachdruck legen.

Mit Recht hat man die Mathildenhöhe mit einem Freiluft-Museum verglichen. Die erste Kunstschau von 1901 brachte in den bis dahin ungestörten Frieden der herrlichen Parkbäume und der beglückenden Rundsicht auf Odenwald, Darmstadt und Rheinebene das „Dokument" der Olbrichschen Häuser und Atelierbauten und Peter Behrens' noch heute bezwingendes Eigenhaus. Auch 1908 dominierte, kurz vor seinem Tode, Olbrich noch mit den dauernden Bauten der städtischen Ausstellung und des Hochzeitsturmes auf der höchsten Stelle. Man könnte fast von architektonischen Jahresringen sprechen, wenn nicht die Bebauung fortlaufend von Süden her sich über den ganzen Hügel nach Norden zöge: der Zuwachs dieses Jahres, noch ausgedehnter, umfaßt als endgültigen Abschluß im Nordosten die lange Miethausgruppe von ALBIN MÜLLER, im Nordwesten den plastischen Schmuck des Platanenhains

von BERNHARD HOETGER und daneben den Monumentalbrunnen beider Künstler.

Der Rest des Gebotenen ist natürlich vergänglicher Art. Aber auch in ihm überwiegt das Architektonische so vollkommen, daß die Arbeiten der Maler, Plastiker und Kunstgewerbler auf die Atelier-Ausstellungen beschränkt sind. Der Hauptanteil am einzelnen und die Gesamtdisposition sind an ALBIN MÜLLER gefallen. Von ihm stammt auch das große Portal mit den sechs Säulenpaaren, die HOETGERS streng stilisierte Löwen tragen; zwischen ihnen verschließen Tore mit Hoetgerschen Bronzereliefs, ansprengenden Reitern, die Zugänge. Auch der unmittelbar dahinter liegende Monumentalbrunnen stammt von Müller, die beiden Liegefiguren sind Arbeiten Hoetgers. Das große Becken ist in den gegen die Russische Kapelle ansteigenden Boden eingelassen und im Hintergrund mit schweren dorischen Säulen umstellt, die aus dem Wasser emporsteigen und nächtlicherweile eine geheimnisvolle Beleuchtung spielen lassen. Solchen Effekten ist Albin Müller sehr zugetan, er bringt sie in raffiniertester Weise in dem Musiksaal, den er für das Großherzogliche Palais geschaffen hat. Hier ist nicht nur die Beleuchtung in durchbrochenen Schnitzereien über der Kassettendecke und in goldenen Schalen versteckt angebracht, sondern er hat auch die Musikinstrumente selbst aus dem Saal verbannt. Die Orgel befindet sich hinter der Nische, und ihre Töne dringen durch die Oeffnungen in deren Schnitzereien und die Mosaikkuppel; über der Decke ist ein Orgelfernwerk angebracht, so daß sein Echo wie Geisterstimme von oben herabschwebt.



BERNHARD HOETGER ▫ RELIEF AN DEN TOREN DES HAUPTPORTALES

Das städtische Ausstellungsgebäude birgt außer ihm noch eine Reihe von Repräsentationsräumen, wie die reich und farbig behandelte Bibliothek von EM. J. MARGOLD, den blauen Damensalon von F. W. KLEUKENS (einen Rückfall ins Rokoko) und das elegante Herrenzimmer von MÜLLER in poliertem Nußbaum, vor allem EDMUND KÖRNERS schönen ovalen Ehrensaal mit goldener Decke, die ein phantasievoll angeordnetes Oberlicht herabströmen läßt, und einen Gartensaal von demselben Architekten in Gelb mit weißen, reizvoll verteilten dekorativen Reliefs, Durchgangsraum und doch wohnlich. FRITZ OSSWALD, das jüngste Mitglied der Kolonie, hat hier, wie in der Sektschenke von Körner, dekorative Gemälde geschaffen, die sein glänzendes Anpassungstalent bekunden. Klarer aber tritt doch der große Fortschritt zum Aufgelockerten und Farbigen, den er seit Jahresfrist gemacht hat, in seinen freien Gemälden hervor, Landschaften, Blumenstilleben und Porträts, die in den Wohnungseinrichtungen von Körner Platz gefunden haben.

Von Körner stammt noch der anmutige Modepavillon, der im Aeußern durch den pikanten Kontrast schlichter, hellgrüner Flächen und graziös behandelter Tür- und Fensterausbauten, im Innern durch die weltmännische Eleganz wirkt, mit der den Frauenmoden schaufensterartige Bühnen bereitet werden.

Restaurant und Café sind, wie in Köln, zu besonderen Anziehungspunkten durch EMANUEL J. MARGOLD gemacht worden, der dazu das östliche Drittel des Platanenhains erhielt und mit seinem frisch zupackenden Wiener Geschmack eine leichte offene Pfeilerhalle als Café und einen schön proportionierten weißen Saal mit kecken Ornamenten symmetrisch zu Seiten des Musikpavillons anordnete.



ARCH. ALBIN MÜLLER

Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1914

BRUNNEN-ANLAGE



ARCH. ALBIN MÜLLER TEMPELCHEN

Ausführung in Keramik: Gailsche Dampfziegelei, Gießen

Die freie Kunst hat es dieser Fülle von tektonischen Aufgaben gegenüber schwer. HANNS PELLAR und der Bildhauer HEINRICH JOBST füllen noch gemeinsam einen Saal in vornehm dekorativer Anordnung; Jobst stellte auch ein paar Skulpturen in den benachbarten Rosenhof: ein zierliches Brünnlein voll dekorativen Humors (beste Münchner Schule), einen Merkur von einem für Offenbach a. M. bestimmten Schloßhofbrunnen und einen der Löwen, die vor das Messelsche Landesmuseum in Darmstadt kommen sollen. In einem Raum des Hochzeitsturmes sind die Goldschmiedearbeiten von RIEGEL und dem neuen Mitglied der Kolonie THEODOR WENDE untergebracht, interessant wegen des Vergleiches ihrer so grundverschiedenen Behandlung derselben Materialien: Riegel spielerisch auflösend, voll witziger kunstgewerblicher Einfälle, Wende gediegen und schwer, aus dem Silberblech plastische Buckeln und krause Schnörkel bildend, im Geist eines modernen Barock. Die Bücher der Ernst-Ludwigs-Presse mit ihrer köstlichen handwerklichen Schönheit und die andern Arbeiten und Entwürfe von F. W. KLEUKENS, die geschmackvollen Kleinarbeiten und Bahlsenschen Packungen von E. J. MARGOLD, die Pläne und Modelle der Architekten KÖRNER (darunter seine gewaltige Essener Synagoge) und MÜLLER, und endlich die neueren Skulpturen von HOETGER



ARCH. EDMUND KÖRNER

Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1914

MODE-PAVILLON



BERNHARD HOETGER-DARMSTADT ▫ ▫ BEMALTES KALKSTEIN-RELIEF „AUFERSTEHUNG“ IM PLATANENHAIN

— meist Monumentalgestalten von packender Vereinfachung und starker farbiger Einheit — sind in den Ateliers untergebracht, die sich an die Rückseite des Ernst-Ludwig-Hauses anschließen und als Erweiterung des alten Olbrichschen Künstlerheims errichtet wurden.

Dieses Ernst-Ludwig-Haus ist eines der acht ausgeführten Miethäuser von ALBIN MÜLLER und ist auf Rechnung des Großherzogs gebaut. Ein so umfangreicher Komplex von vielstöckigen Zinshäusern mußte zunächst einmal finanziert werden, und es bedurfte mannigfacher Bemühungen und des eben angedeuteten Eingreifens des fürstlichen Mäcens selbst, um die Idee zu verwirklichen. Die Idee aber war, die Aufgabe des Miethauses, des Schmerzenskinds unserer heutigen Stadtbaukunst, an günstig gelegener Stelle vorbildlich zu lösen. Albin Müller konnte hier souverän und einheitlich das ganze Terrain bebauen. Ein wichtiger Grund dafür, von dem sonst festgehaltenen Typ des Einfamilienhauses auf der Mathildenhöhe abzuweichen, war die Notwendigkeit, gegen im Nordosten liegende unschöne Brauereien und andere Gebäude gleichsam eine Schutzmauer für die ganze Kolonie zu errichten. So baute Müller die lückenlose Folge von drei- und viergeschossigen Etagenhäusern längs des Olbrichwegs mit einheitlichen Schieferdächern, unter denen die Brandmauern verborgen blieben. Der Eindruck einer einzigen Baumasse wird noch wesentlich dadurch verstärkt, daß die Vorgärten nach demselben Grundsatz behandelt wurden, als durchlaufende Erweiterung der Straßenbreite; denn die gegenüber aufragende Masse des Ausstellungsbaues auf seiner riesigen abgeböschten Terrasse wies die Häuser gebieterisch auf ein möglichst weites Abrücken von der Straße. Dergestalt arbeitet alles an diesem Beispiel Hand in Hand, und das Problem der „Fassade“ verwandelt sich unversehens in das des Baublocks, der plastisch und als langgestreckte Masse behandelt werden kann. Nicht überall werden die Umstände dem Miethauserbauer in Großstädten so günstig sein wie hier, wo das unregelmäßige, abfallende Hinterland und die rechtwinkelig zweimal gebrochene Straßenflucht zu kubischen Lösungen geradezu herausforderten. Sind auch nicht alle Forderungen künstlerisch erfüllt und ruhigere, straffere

BERNHARD HOETGER-DARMSTADT RELIEF „SCHLAF“ UND KRUGTRÄGERINNEN







ARCH. EMANUEL J. MARGOLD AUSSTELLUNGS-RESTAURANT



ARCH. ALBIN MÜLLER-DARMSTADT ZERLEGBARES SOMMERHAUS

Kompositionen wohl denkbar, so ist doch im großen und ganzen die Gelegenheit glücklich wahrgenommen und die Einheit der Massen rhythmisch gebändigt: durch Vor- und Rücksprünge, Giebelbetonungen, Balkone, Achsenverschiebung, Brechung und Abschrägung, in Flächen und kubisch, bei durchgeführter Gleichheit der Materialien: grauer Verputz mit etwas Kupferbelag, Verblendsteinen, Schiefer, schwarzen Säulen. Man muß schon sehr scharf zusehen, um die Trennungslinien der einzelnen Häuser herauszufinden, so stark herrscht ihre Einheitlichkeit vor, und es gibt nicht viele Miethäuser, die einen gleich vornehmen Eindruck machen.

Auch im Innern findet sich manche glückliche Idee im Grundriß und Einteilung; unerwartet breite und helle Stiegenhäuser, Teilung des Flures in einen repräsentativeren und einen familiären Teil, günstige Lagerung der Küchenräumlichkeiten usf. Drei der Häuser sind durch je drei Wohnungseinrichtungen in die Ausstellung einbezogen; KÖRNER, MARGOLD und MÜLLER selbst kehren in jedem von ihnen mit einer ganzen Ausstattung wieder, und das Vorbildliche sollte hier eben die Anpassung guter Möbel an Miethausräume sein. Es sind schöne Dinge dabei zu sehen, und die Darmstädter Möbelindustrie hat wieder einmal ihren guten Ruf solidester Arbeit bewährt. Aber dennoch will etwas nicht stimmen. Das liegt vor allem an dem Widerspruch des offenbaren Luxus mit dem Charakter der kleinen, vier bis sechs Zimmer enthaltenden, allerdings raffiniert und vornehm ausgestatteten Wohnungen, bei denen z. B. auch gar nicht oder nur andeutungsweise auf ein oder zwei Kinder Rücksicht genommen wurde.

Das wichtigste künstlerische Ereignis auf der Mathildenhöhe bildet aber der Skulpturenschmuck des Platanenhaines von BERNHARD HOETGER. Denn mit ihm ist endlich wieder eine Anlage geschaffen worden, die wie die Barockgärten des 18. Jahrhunderts Skulpturen in rhythmischen, streng idealistischen Zusammenhang mit einem gegebenen Raum bringt. Es muß das idealistische Moment vor allem betont werden und das Zurückgreifen auf die uralten Gesetze der Plastik, das in diesem Werke Hoetgers liegt, weil dies vor allem das Grundsätzliche und in unserer Zeit Neue ist und der Sehnsucht unserer Zeit nach tektonischer Synthese entspricht. Denn darin hat Hoetger noch keine Vorgänger; bedeutsam bleibt dabei der vornehme Wille der Stifter,



ARCH. EMANUEL J. MARGOLD RESTAURATIONS-SAAL

dem Künstler ganz freie Hand zu lassen: die endgültige Formung des Platanenhains hat jedermann erst bei der Eröffnung der Ausstellung kennen gelernt.

Der Platanenhain stellt sich als ein längliches Rechteck von schachbrettartig gepflanzten, in den Kronen kurz gestutzten Platanen dar. Das lud schon von selbst zu regelmäßiger Behandlung ein. Ein hohes Efeugitter umspannt ihn jetzt ringsum, in bestimmten Abständen weicht es in halbrunden oder viereckigen Nischen zurück, und diese Nischen enthalten die Skulpturen. Damit ist die lediglich raumsymbolische Beziehung der Teile zueinander und zu dem geschlossenen Raum des Hains schon angedeutet; sie treten gewissermaßen hinter eine durchlaufende Bildebene zurück, in die Welt des Unwirklichen, in ihre eigene Atmosphäre, die mit der Realität der Lebendigen nichts gemein hat. Darum war es auch nicht tunlich, wie es gefordert worden ist, als Mittelpunkt etwa den Brunnen in die Mitte des Hains zu stellen. Denn auch der Brunnen, liegt er schon in der Eingangsachse, ist nur ein gleichgeordnetes Glied in der plastischen Kette; und genau wie er, orientieren sich alle übrigen Skulpturen in den Achsen der Baumreihen: im Hintergrunde der Längsachse die Monumentalgruppe der „Sterbenden Mutter“ („Werden“ und „Vergehen“), in den Ecken, paarweise gegenübergestellt, die vier Reliefs „Leben“ und „Frühling“, „Schlaf“ und „Auferstehung“; und zu seiten des Brunnens die sieben Krugträgerinnen. Diese alle nicht nur räumlich und plastisch eine Einheit, sondern auch unter der Herrschaft der Ideen, die Werden und Vergehen, den Kreislauf allen Lebens, darstellt unter dem Symbol des Wassers, dem „des Menschen Seele gleicht“. Der Brunnen bringt das befruchtende Element selber; in der mittleren von drei bekrönenden Frauenfiguren die Trägerin, in den beiden zu ihr sich Neigenden die Durstigen, die um Labung flehen. Die anmutsvollen Krugträgerinnen spenden das köstliche Naß weiterhin, und in den vier großen Reliefs bindet sich das Gemeinsame im Auf und Nieder alles Lebenden und des Wassers. In gleicher Komposition sind dort jeweils sechs stehende und zwischen ihnen fünf kauernde Gestalten angeordnet; ihr fließender Rhythmus



ARCH. EDMUND KÖRNER ▫ EHRENSAAL

Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1914

SKULPTUREN VON BERNHARD HOETGER



ARCH. ALBIN MÜLLER-DARMSTADT MIETHAUS-GRUPPE AM OLBRICH-WEG

und die wellige Bewegung der Oberflächen deuten auf das Urelement, der wechselnde Ausdruck ihrer Gebärden auf das ruhige Dasein des „Lebens", auf das freudige Emporquellen des „Frühlings", das dumpfe befangene Hinabsinken des „Schlafs" und das Emporsehnen zum Licht in der „Auferstehung". Die Gruppe der sterbenden Mutter endlich gibt in rein menschlichem Gehalt das Ineinanderflechten von Tod und Leben, das alles Irdische beherrscht; das ruhig spielende Kindchen auf dem Schoß der Mutter, deren aufwärts gewandter Blick schon die Erde verläßt.

Doch ist nicht diese tiefe Bedeutung, nicht



ARCH. ALBIN MÜLLER-DARMSTADT MIETHAUS-GRUPPE AM OLBRICH-WEG

das Poetische in den Gestalten ihr Wesentliches. Wären sie nicht plastisch so rein empfunden, der philosophische Gehalt machte sie nicht zu Kunstwerken. Die Neigung Hoetgers zu vereinfachter Form ist bekannt. Hier findet all dies scheinbare Archaisieren seine Rechtfertigung. Es ist die Seele, die sich ihren Körper schafft; die Innigkeit und die Fülle des Ausdrucks, der durchaus Allgemeingültigkeit besitzt und fern ist jeder momentan-menschlichen Laune, sie fordern die typische und gereinigte Form, die Ausdruckswerte der Klarheit und Vereinfachung. Neu aber und überraschend — und doch so uralt im Grunde! — ist das Mittel, Lebendigkeit von hochgesteigerter Art in sie zu gießen: die Bemalung. Angewendet in der beherrschten Weise, die bloßer Dekorierung gleich fern steht wie dem Anschein der Wachsfigur, verwandelt sie erst das Blumenhaft-Typische in Lebensfülle und gibt der Lieblichkeit der fraulichen Wesen einen Hauch von der Herbheit des Lebens.

Das aber bedeutet uns Mitlebenden das Wunder der Auferstehung, wie in diesem Werk die Plastik, gereinigt von allen Schlacken des Naturalismus, der uralten heiligen Bestimmung des Raumsymbols wiedergegeben ist. Was das 19. Jahrhundert nie begriff in seiner materialistischen Auffassung aller Künste, was seit Schadow unwiderbringlich verloren schien, erlebt hier seine Verjüngung in vergeistigter Gestalt. Denn von den Grabreliefs der Aegypter bis zu den Medicäergräbern Michelangelos, von den Aegineten bis zu den Gartenskulpturen des Rokoko kannte die Plastik nur die Gebundenheit durch den idealen Raum, sei es durch Architektur oder inneres Gesetz. Der Naturalismus auch in der Plastik war dem 19. Jahrhundert vorbehalten; jener Naturalismus, der sich in räumlicher Haltlosigkeit und in der Verquickung der idealistischen Sphäre, die jedes Werk der Plastik unnahbar einhüllen muß, mit dem realen Raum der Lebendigen kundgibt, für den etwa Werke wie Carpeaux' „Tanz“ an der Pariser Oper, Bartholomés Totenmonument oder Klingers Beethoven charakteristisch sind. Dies kunstfeindliche Prinzip erledigt und durch die Rückkehr zur Einfachheit früherer Formen ersetzt zu haben, ist das unsterbliche Verdienst von Plastikern wie Maillol, Minne und in gewissem Sinne Hildebrand. In ihrem Geiste, in der Gesinnung idealistischer Monumentalkunst, ist Hoetgers Platanenhain entstanden; das erste umfassende Bekenntnis zur selbständigen Tektonisierung der Skulptur. PAUL F. SCHMIDT



F. W. KLEUKENS-DARMSTADT

BLAUER DAMENSALON

Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1914



ARCH. ALBIN MÜLLER-DARMSTADT SPEISEZIMMER EINER MIETHAUS-WOHNUNG

Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1914



ARCH. EDMUND KÖRNER — VERKAUFS-PAVILLON

HEINRICH JOBST-DARMSTADT — BRUNNEN IM ROSENHOF

Ausstellung der Künstler-Kolonie Darmstadt 1914



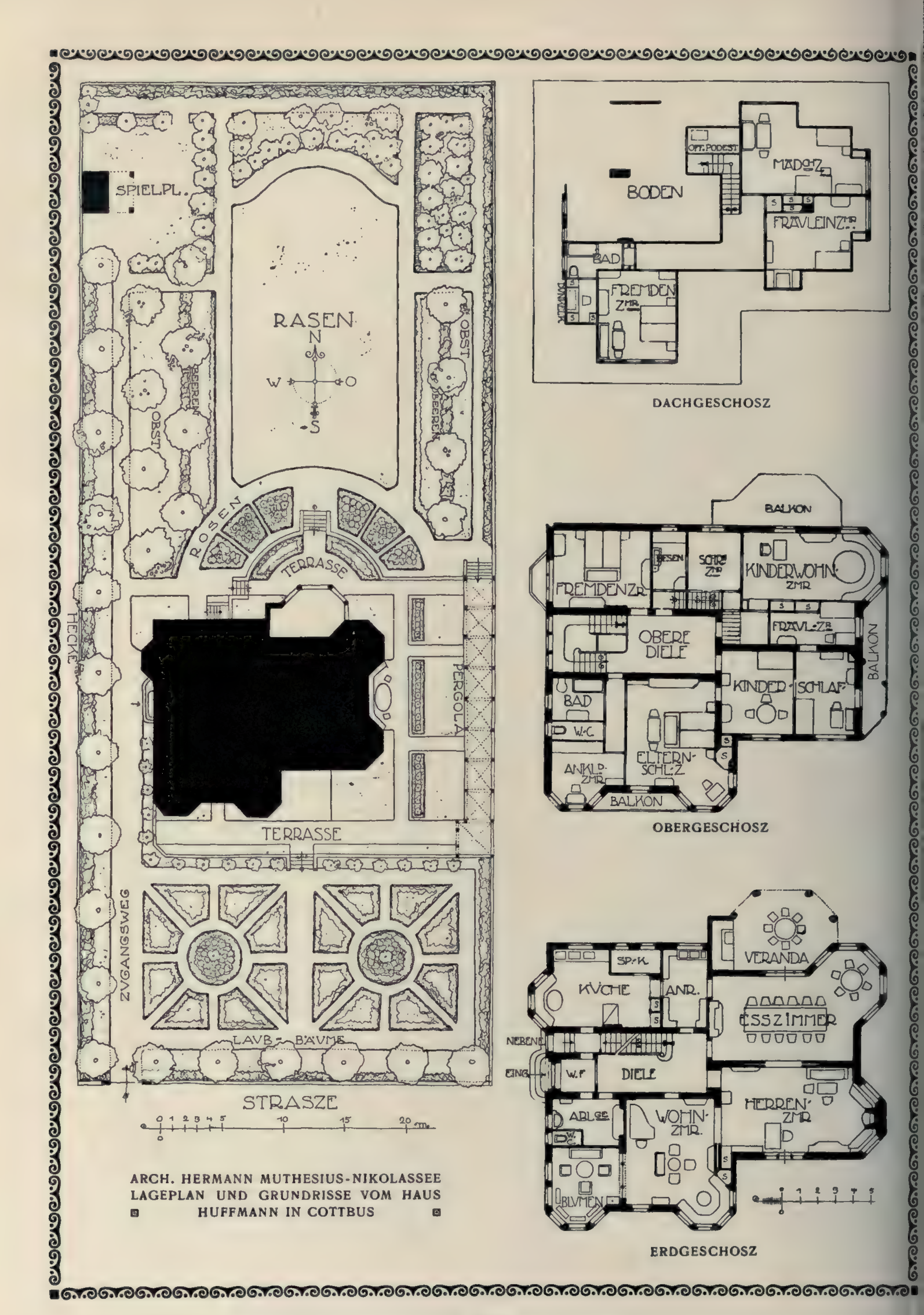
ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE AUS DEM GARTEN DES HAUSES HUFFMANN

HAUS HUFFMANN IN COTTBUS

Für das Haus stand im Norden der Stadt Cottbus ein Bauplatz von 34 m Front und 82 m Tiefe mit einer südlichen Straßenfront zur Verfügung. Dem Bauplatz gegenüber erhebt sich der große und hohe Gebäudekomplex des Schullehrerseminars. Schon dieser Umstand, noch mehr aber die Erwägung, daß das Haus einen gut besonnten Garten vor seiner südlichen Wohnfront haben solle, führten zu dem Vorschlage, das Haus ganz zurück, bis nahe an die rückwärtige Grenze zu rücken. Als Kompromiß zwischen dem Rate des Architekten und der widerstrebenden Ansicht des Bauherrn ist dann eine Mittellage gewählt worden, wie sie auf dem Gartenplan (Abb. S. 506) ersichtlich ist. Sie gestattet eben noch die Anlage eines Blumengartens im Süden, der größere Garten liegt jedoch im Norden. Dieser nördliche Garten entwickelt sich in der Hauptachse des Hauses im wesentlichen als Rasen- und Laubgarten. Ein Rasenplatz nimmt die Mitte ein, links und rechts sind Obst- und Beerenpflanzungen angelegt, nach der Hintergrenze ist das Nachbargelände durch Laubbäume und Sträucher abgedeckt. In der Nordostecke ist noch ein Spielplatz für die Kinder gewonnen.

Den Uebergang des rückwärtigen Gartens zum Hause vermittelt die Hausterrasse, die hier im Halbkreis herausgebaut ist. Sie umgibt auch die Ost- und Südseite des Hauses und hebt so das ganze Plateau, auf dem das Haus steht, um etwa 60 cm empor. Dadurch erhält das Haus nicht nur eine freie, luftige Lage, sondern es ist auch die große Annehmlichkeit erreicht, daß man, ohne Stufen zu überwinden, aus den Zimmern ins Freie treten kann. Dies kann vom Wohnzimmer und vom Eßzimmer aus geschehen.

Bei der verhältnismäßig schmalen Front des Bauplatzes lag die Gefahr nahe, daß die Häuser sich gegenseitig stören. Glücklicherweise wurde das westliche Nachbargrundstück mit dem Huffmannschen gleichzeitig bebaut, und das Haus wurde weit von der Grenze weggerückt. Die östlich sich anschließenden Häuser treten aber bis zur üblichen Bauwichbreite heran. Um eine Trennung herbeizuführen, ist die Terrasse an dieser Seite durch eine Pergola begrenzt, die auf einer bis zur Höhe von 1,50 m geschlossenen Pfeilermauer steht und einen völligen Abschluß gegen das Nachbargrundstück darstellt. An der vorderen Ecke endet die Pergola in einem Tee-



ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE
LAGEPLAN UND GRUNDRISSE VOM HAUS
HUFFMANN IN COTTBUS



ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE

HAUS HUFFMANN IN COTTBUS

häuschen. Die Terrasse ist mit Blumenbeeten belebt; die Terrassenwege sind in verschiedenfarbigem Muster gepflastert; bequeme Sitzplätze laden an passenden Stellen zur Rast ein. So bildet sie recht eigentlich die Fortsetzung des Hauses ins Freie, zumal die offene Veranda an der Nordseite des Hauses eine direkte Verbindung mit ihr herstellt.

Bei der inneren Anlage des Hauses sollte darauf geachtet werden, daß der Wirtschaftsbetrieb nicht allzusehr erschwert werde, weil die Hausfrau Schwierigkeiten befürchtete, die sich namentlich aus der Dienstbotenfrage ergeben. Möglichste Bequemlichkeit in der Anordnung und nicht zu große Ausdehnung der Räume wurde daher zur Bedingung gemacht. Auf eine Diele ist aus diesem Grunde verzichtet. An ihre Stelle tritt ein erweitertes Treppenhaus, das, um es nicht allzu eng erscheinen zu lassen, ganz weiß gehalten ist.

Im Erdgeschoß liegen an der Südseite das Wohnzimmer mit anschließendem Blumenzimmer und das Herrenzimmer. Da nun einmal ein Nordgarten vorhanden war, erschien es erwünscht, eines der Erdgeschoßzimmer nach diesem Garten hin zu richten. Das Eßzimmer hat diese Rolle übernehmen müssen, jedoch ist durch einen Osterker dafür gesorgt, daß die Sonne wenigstens den ganzen Vormittag Zutritt hat. Von diesem Erker aus wie von der sehr geräumigen Veranda hat man einen weiten Blick in die Nordrichtung des Gartens. Die Veranda ist unverglast, hat aber seitlich einen lauschigen gedeckten Sitzplatz. An das Eßzimmer schließen sich die Wirtschaftsräume an. Der Außenverkehr nach ihnen erfolgt durch eine direkt neben dem Haupteingang liegende Tür, die sich durch ihre Kleinheit sogleich als Nebeneingang kennzeichnet. Die Küche hat einen Erker mit Sitzplatz für die Dienstboten, von ihm aus ist die Gartenpforte bequem zu überblicken.

Das Obergeschoß enthält nach Süden sämtliche Schlafzimmer, nach Osten das Fräuleinzimmer und ein großes Kinderwohnzimmer, nach Westen ein Fremdenzimmer für ein Ehepaar. Ein weiteres Fremdenzimmer ist im Dachgeschoß nach Süden hin gewonnen, ein Fräuleinzimmer und ein großes Mädchenzimmer liegen daselbst nach Osten.

Die Hauptzimmer des Erdgeschosses haben eine bessere Ausbildung erhalten. Die Wände des Wohn-



HAUS HUFFMANN GARTENSEITE



ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE

HAUS HUFFMANN: VORDERE TERRASSE UND HAUPTEINGANG



ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE HAUS HUFFMANN: OBERE HALLE

zimmers wurden mit Stoff bespannt, dessen Felder durch eine Leistenteilung aus Kirschbaumholz eingerahmt sind. Von ihm öffnet sich eine dreiteilige Bogentür nach dem Blumenzimmer, das so den Blicken des im Wohnzimmer Sitzenden ganz erschlossen ist. Eine Bogenöffnung vermittelt auch den Uebergang nach dem lichtspendenden Südosterker hin, der mit festen Sitzbänken versehen und ganz in Kirschbaumholz durchgebildet ist. Das Blumenzimmer hat hochhinaufreichende Fliesenverkleidung aus bläulichen Veltener Fliesen. Bei ihm kam es darauf an, durch eine Reihe eng aneinander liegender Fenster möglichst viel Licht einzuführen. Zur Aufnahme der Blumen dienen ein aus Schmiedeeisen gebildetes Blumengitter an den Fensterbrettern und mehrere frei aufgestellte schmiedeeiserne Ständer. Trotz der verhältnismäßigen Kleinheit des Raumes hat noch ein Wandbrunnen untergebracht werden können, auch hat sich ein netter Sitzplatz zur Einnahme des Tees ergeben.

Am bevorzugtesten ist das Herrenzimmer ausgestattet. Es hat Holzverkleidung an den Wänden wie an der Decke, und zwar aus einem besonderen, fast feuerroten Mahagoniholze. Die ganze Südwand ist mit Bücherschränken besetzt. Der Hauptschmuck ist ein großer Feuerkamin im Osterker, an den sich Sitzplätze anschließen. Dieser Kaminplatz ist durch hochgelegene Fenster hinreichend beleuchtet, um am Kaminfeuer lesen zu können. Das lose Mobiliar dieses Zimmers ist in Palisanderholz nach Zeichnung angefertigt. Die Möbelbezüge, die Vorhangstoffe und der Teppich zeigen ein grün-blaues Muster; mit grün-blauen englischen Glasflußstücken ist auch der Feuerkamin bekleidet.

Das Eßzimmer hat eine Stoffbespannung aus grauer Leinwand, die durch ein Rahmenwerk aus Wassereiche gehalten wird, auch der Fußboden besteht aus hellen und dunklen Riemen von Wassereiche. Auf den so geschaffenen graubräunlichen Gesamtton wurde ein kräftiger Akzent durch die Vorhänge und Stoffbezüge gesetzt, für die ein bedruckter Kattun von Morris mit großblumigem Muster verwendet wurde. Auch die Decke wurde bevorzugt behandelt, sie erhielt ein kassettiertes Muster in Stuck. Die Kassetten zeigen ziemlich starkes Relief und sind achteckig gestaltet, wodurch



ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE HAUS HUFFMANN: UNTERE HALLE

sich ermöglichen ließ, die durch den achteckigen Erker unregelmäßig gewordene Deckenform ungezwungen zu füllen. Die Kassetten haben eine Kantenbemalung mit einem Schablonenornament erhalten. Die aus Perlschnüren gebildeten Beleuchtungskörper passen sich dem Gesamtcharakter des Zimmers an.

Die untere Halle hat weißes Paneel an Wand und Decke, die obere ist mit einer Tonne überwölbt und mit einem schablonierten Kantenfries verziert. Alle Räume des Obergeschosses haben Linoleumbelag und sind mit Wachsfarbe gestrichen. Eine Schablonenbemalung, die sich dem gewählten Stoff anpaßt, hilft über die sonst zu fürchtende Eintönigkeit hinweg.

Im Aeußeren präsentiert sich der Bau als schlichter weißer Putzbau mit glattem roten Ziegeldach. Charakteristisch in der Wirkung ist die im Obergeschoß um das ganze Haus herumlaufende Reihe gleichmäßiger Fenster und Fensterläden, die die Form eines Frieses annimmt. Die Fenster haben Sprossenteilung, bis auf die Erdgeschoßfenster des südlichen Gebäudevorsprungs. Der Sockel, die Terrassenmauern und das Eingangsportal sind in sächsischem gelben Sandstein gebildet. H. M.

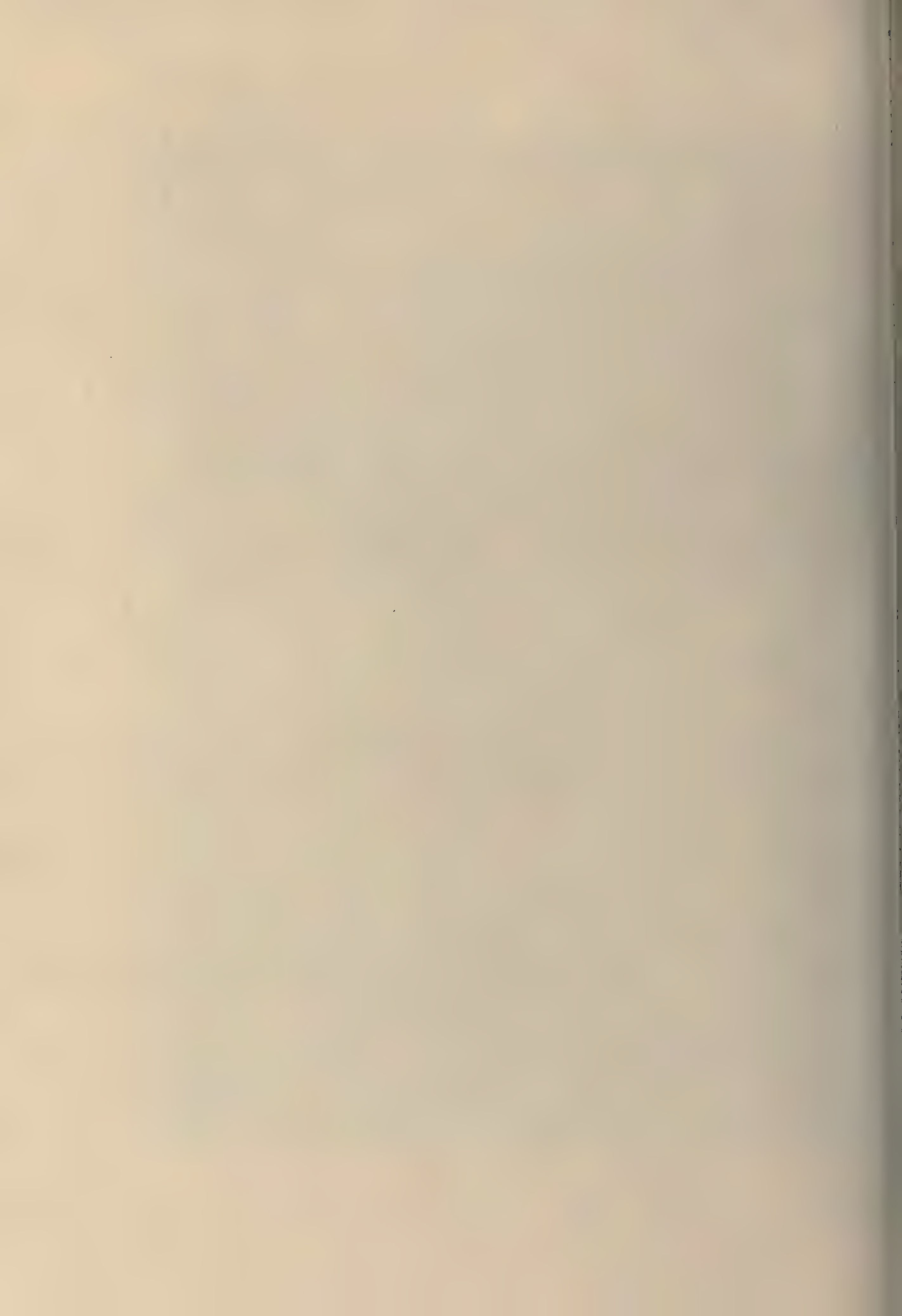


ARCH. HERMANN MUTHESIUS ▫ HAUS HUFFMANN: FRÜHSTÜCKSERKER IM SPEISEZIMMER



ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE

HAUS HUFFMANN: HERRENZIMMER





WALTER KLEMM-WEIMAR ▪ HOLZSCHNITT AUS DEM ZYKLUS „DON QUIXOTE“

WALTER KLEMM

Daß ein moderner deutscher Graphiker nur mit Holzschnitten und Lithographien, also ohne auch nur einen Strich radiert zu haben, schon in jungen Jahren weit bekannt, ja fast möchte man sagen, berühmt werden kann, ist zwar heute, in einer notorischen neuen Blütezeit der graphischen Künste, nichts Unmögliches und Ungewöhnliches mehr. Aber es verdient trotzdem jedesmal besonders beachtet zu werden, und es verlohnt sich auch stets, den Gründen solcher Erscheinungen nachzuforschen und sich mit ihren näheren Umständen vertraut zu machen. Auch bei WALTER KLEMM trifft das zu. Und es ist gewiß nicht einem besonderen Glücksumstand oder einer Modelaune zu danken, daß wir diesen Namen heute bereits den besten im Bereiche der fortschrittlich-modernen deutschen Graphik zuzählen dürfen. Ursprüngliche Begabung, Geschmack, Fleiß und ein nie zufriedenes Streben haben so ziemlich zu gleichen Teilen mitgeholfen, das zu schaffen, was sich uns heute als Werk Klemms präsentiert. Und da wir wissen oder wenigstens annehmen dürfen, daß dieser Künstler nicht bei dem Erreichten stehen bleiben und sich kein bequemes Schema zurechtlegen wird, so bedeutet für uns der Name Klemm nicht nur eine wertvolle Vergangenheit und eine lebendige Gegenwart, sondern auch eine hoffnungsvolle Zukunft. Jedenfalls wird die Geschichte des modernen deutschen Holzschnittes nicht geschrieben werden können, ohne daß, besonders an entscheidenden Wendepunkten, sein Name als führend und wegweisend genannt werden muß. Und im übrigen ist es kein Zufall oder eine Folge anderer außerkünstlerischer Ursachen, daß alle österreichischen und deutschen Staatssammlungen, außerdem Rom und die Nationalgalerie in London, Klemms Holzschnitte erworben haben. Man scheint eben überall der gleichen Meinung zu sein: daß nämlich seine Arbeiten typisch und vorbildlich für das Wollen und Können unserer Zeit auf den einschlägigen Gebieten seien. Und diese Meinung gründet sich denn auch auf sehr reale Tatsachen.

Klemm ist im Jahre 1883 in Karlsbad in Böhmen geboren. Er studierte in Wien und sollte eigentlich Kunsthistoriker werden. Aber die Praxis der Kunst interessierte ihn bald weit mehr als ihre Theorie und Geschichte, und statt der Universität frequentierte er lieber die Akademie und die Kunstgewerbeschule. Später ging er nach Prag und für kurze Zeit



WALTER KLEMM-WEIMAR PELIKAN, FARBIGER HOLZSCHNITT

nach Berlin, lebte dann in Dachau bei München, das ihm motivisch, vor allem durch seine originelle Bevölkerung, manches für seine Kunst gab. Im Jahre 1913 wurde er als Lehrer an die Kunsthochschule in Weimar berufen, wo er zurzeit noch wirkt.

Wichtiger als solche äußere Lebensumstände und -schicksale jemals sein können, ist natürlich die innere Entwicklung eines Künstlers. Bei Klemm begann sie zu einer Zeit, da der Japanismus, hauptsächlich unter dem Einfluß Orliks, den Holzschnitt fast ganz beherrschte. Und es ist nicht zu verwundern, daß auch Klemm in den Bann dieser unwiderstehlich lockenden Meisterkunst geriet, von der die europäische Kunst nicht nur technisch, sondern auch künstlerisch viel lernen konnte. Klemm freilich, der immer aufs Ganze ging und nichts nur beiläufig machte, wandte sich bald von dem Vermittler (Orlik) weg und den Originalen selbst zu. Und um den technischen Finessen der Japaner, über die sie uns schlauerweise nichts von Belang verraten haben, auf den Grund zu kommen, kopierte er sogar einige charakteristische japanische Holzschnitte (z. B. von Hiroshige). Es ist klar, daß unter diesen Umständen alle seine Blätter aus der damaligen Zeit mehr oder weniger stark an ihre Vorbilder erinnern mußten. Aber es waren am Ende doch nur Holzschnitte, in japanischer Manier von einem guten Abendländer ausgeführt, also etwas, das mit den orientalischen Vorbildern nur äußerlich, technisch verwandt war. Der Geist dieser Kunst aber war schon damals deutsch oder, was in diesem Falle vielleicht richtiger ist, europäisch.

Es hängt wohl mit den ostasiatischen Studien Klemms unmittelbar zusammen, daß er zu jener Zeit das Tier, dem ja auch der Japaner sehr zugetan ist, ganz besonders ins Herz geschlossen und zum fast alleinigen Gegenstand seiner Darstellung gemacht hat. Wir finden auf seinen Holzschnitten Truthähne, Pelikane, Schwäne, Enten, Hasen usw., alle mit Virtuosität in den Raum gesetzt und von ganz zarter, mehr andeutender, kolorierender als erschöpfender, modellierender Farbengebung. Dabei sind sie fast immer in ihrer charakteristischen Bewegung erfaßt und mit einer verblüffenden Treffsicherheit wiedergegeben. Und zwar ebenfalls auf japanische Art, gewissermaßen. Klemm ist nämlich, was ja heute bekannt ist, durch seine Studien zu der Ueberzeugung gekommen, daß die Japaner nicht direkt nach der Natur gearbeitet und sie Zug um Zug sklavisch kopiert haben, sondern daß sie durch unablässige, scharfe Beobachtung sich allmählich so vollkommen zu Herren der Erscheinung



WALTER KLEMM-WEIMAR ▫ TAUCHENDE ENTEN (FARBIGER HOLZSCHNITT)





WALTER KLEMM-WEIMAR — HOLZSCHNITTE ZU GOETHES „FAUST“

Einhorn-Verlag, Dachau

der Dinge, ihrer Form, Farbe, Bewegung usw., gemacht haben, daß sie das Charakteristische und selbst die Details frei aus dem Gedächtnis wiederzugeben vermochten. Diese Methode wandte also auch Klemm an. Er beobachtete die Tiere, draußen in Feld und Wald oder wo er sie sonst fand, oft tagelang; dann ging er heim und zeichnete das Gesehene aus der Erinnerung nach. Und auf diese Weise entstanden seine Holzschnitte und Bilder. Es ist einleuchtend, daß eine ganz außergewöhnliche Begabung, von einem absolut verläßlichen Gedächtnis abgesehen, dazu gehört, um so zu arbeiten. Aber es ist unzweifelhaft, daß die frühen, bedeutenden Erfolge Klemms zum nicht geringen Teil auf dieses „Rezept“ zurückzuführen sind, mit dessen Empfehlung man allerdings nur ganz wenigen unserer jungen Künstler einen Dienst erwiese.

Nach dem Tier war es besonders die Bewegung des Menschen im Raum, für die sich Klemm interessierte (man beachte wohl, daß es immer das Bewegungsmotiv ist, das ihn zum Gestalten anregt und für dessen Ausdruck sich der Holzschnitt, so wenig es auch dem Laien im ersten Augenblick einleuchten mag, doch in hohem Maße eignet). Blätter wie „Eisplatz“, „Rodelbahn“ u. a. sind Zeugnisse dafür. Auch der verschiedenen Holzschnitte mit Dachauer Motiven („Nach der Kirche“, „Viehmarkt“ usw.) darf man wohl in diesem Zusammenhang gedenken. Japanisches wird man ja in diesen Blättern, die bereits von der Farbe wegstreben zugunsten der reinen Schwarz-Weiß-Wirkung, nicht mehr allzuviel entdecken; wenigstens nicht in der Formgebung und in der sonstigen äußeren Erscheinung. Es ist vielmehr der derbe, summarische, alte, deutsche Holzschnitt, der hier wieder aufzuleben beginnt und in dessen Geist denn auch alle folgenden Blätter und Zyklen Klemms geschaffen sind. Es ist etwas Primitives, das aber nicht forciert, sondern natürlich wirkt, in diesen Arbeiten, und man möchte sagen, sie seien das gerade Gegenteil der japanisierenden Blätter. Und doch ist es klar, daß Klemm nie zu dieser Beherrschung der Schwarz-Weiß-Technik in ihrer ursprünglichsten, ganz unverkünstelten Form gekommen wäre, wenn er nicht in der Schule der Japaner alle Sinne geschärft und für das Wesentliche des Holzschnittes empfänglich gemacht hätte.







WALTER KLEMM-WEIMAR — HOLZSCHNITTE ZU GOETHES „FAUST“

Einhorn-Verlag, Dachau

In dieser neuen Phase der Entwicklung, in der wir Klemm eben jetzt antreffen, und die hauptsächlich durch die Holzschnittzyklen zu de Costers „Ulenspiegel“ (1910/11, Bücherwurm-Verlag), zum Ehmcke-„Faust“ (1912/13, Einhorn-Verlag) und zum „Don Quixote“ (1914) markiert wird, ist es in erster Linie das Phantastische und Groteske, das ihn an den Stoffen reizt; und er weiß das durch die reichen Ausdrucksmöglichkeiten der Holzschnittechnik, die er auch in der an den alten deutschen Meistern orientierten Form virtuos, aber ohne äußerliche Effekthascherei beherrscht, so unmittelbar zum Ausdruck zu bringen, daß man sich an gewisse verblüffende Wirkungen der Schattentheater erinnert fühlt. Schon die Faust-Holzschnitte machen den Eindruck, als seien sie Visionen oder wirre Träume, wie wir sie zuweilen geschlossenen Auges in wildem Wirbel an uns vorüberziehen lassen. Mit Illustrationen im herkömmlichen Sinne haben diese ganz mittelalterlich und doch auch wieder modern wirkenden Textparaphrasen jedenfalls nicht das geringste zu tun. Sie führen, wenn sie sich auch stilistisch dem Satz und Seitenbild vortrefflich einordnen, doch eine Sonderexistenz, sind sozusagen ein Faust für sich neben dem Goetheschen. Mehr noch trifft das beim „Don Quixote“ zu, der wohl den Gipfel dessen darstellt, was mit den Mitteln der Schwarz-Weiß-Technik in der Schilderung des Phantastischen geleistet werden kann. Wie ein nächtlicher, von den blendenden Lichtstreifen der Satire immer wieder grell beleuchteter Spuk muten diese Blätter an, und es ist höchst interessant, zu sehen, wie hier das Technische (Reliefdruck der weißen Partien, Stehenlassen oder absichtliches Hervorbringen gewisser Rauheiten und Rissigkeiten, die dem Holzschnitt eigentümlich sind und mit seiner Herstellung, beziehungsweise mit dem dazu nötigen Material aufs engste zusammenhängen) in besonders hohem Grade zur Erzeugung des visionären Gesamteindrucks dieser Schwarz-Weiß-Dichtung beiträgt. Die scheinbare Primitivität aller dieser Blätter aber ist nicht mit den Unbeholfenheiten so manches modernen Graphikers zu verwechseln; denn diese sind fast immer die Folgen des Mangels an gediegenem, zeichnerischem und handwerklichem Können; Klemms Stil aber hat sich in geduldiger, langer, bewußter Arbeit logisch entwickelt,



WALTER KLEMM-WEIMAR LITHOGRAPHIE ZUM „SIMPLICIUS SIMPLICISSIMUS"

und zwar auf dem natürlichen Weg, von der Kompliziertheit zur Einfachheit, der allmählich zur Verachtung des überflüssigen Details und zur alleinigen Wertschätzung des Wesentlichen und Spezifischen führt.

In jüngster Zeit hat sich Klemm, der „nebenbei" als Maler mit wachsendem Erfolg tätig ist, auch der Lithographie zugewandt und den besten deutschen Roman des 17. Jahrhunderts, den „Simplicius Simplicissimus", mit skizzenhaftfreien, nichts weniger als peinlich-exakten Steinzeichnungen geschmückt, die ebenso materialgerecht sind wie die Holzschnitte und den Geist des Dreißigjährigen Krieges mit kaum geringerer Kraft wie das Dichterwort zu bannen wissen; auch das phantastische Element spielt wieder eine große Rolle in ihnen. Im übrigen ist es auch hier wie in den anderen Zyklen Klemms meist ein Bewegungsmotiv, das den künstlerischen Gedanken geboren hat. Und daß Klemm auf diesem Gebiet keine Rivalen zu scheuen braucht, wird jedem aufmerksamen Beurteiler seiner Blätter bald klar sein. Es ist allerdings möglich, daß sich der Laie oder ein nur mangelhaft unterrichteter Betrachter keine genügende Rechenschaft darüber abzulegen vermag, weshalb er nun eigentlich von Klemms Arbeiten den bestimmten Eindruck hat, daß sie hoch über dem Durchschnitt stehen. Wer aber weiß, auf welchen Wegen Klemm in jahrelanger, zielsicherer Wanderschaft bis zu dem Punkte gelangt ist, bei dem wir ihn heute halten sehen, der wird das hohe künstlerische Niveau seiner Arbeiten begreiflich, um nicht zu sagen selbstverständlich finden. Und er wird es auch — womit wir wieder zum Ausgang unserer Betrachtungen zurückkehren — für ganz in der Ordnung halten, daß die öffentlichen und privaten Sammlungen sich diese Arbeiten beizeiten sichern. So wird Klemm, der einst bei den Japanern und später dann bei den alten Deutschen in die Schule ging, heute bereits selbst wieder zum Mittler und Vorbild.

RICHARD BRAUNGART





WALTER KLEMM ▪ LITHOGRAPHIEN ZUM „SIMPLICIUS SIMPLICISSIMUS“



WALTER KLEMM-WEIMAR ▪ HOLZSCHNITTE AUS DER MAPPE ZU DE COSTERS „ULENSPIEGEL"
Verlag des Bücherwurm, Dachau



THEODOR KÄRNER DACKEL UND FUCHS

NYMPHENBURGER PORZELLAN

Wenn man die Nymphenburger Schloßanlage unbefangen betrachtet, die vornehme, charaktervolle Fassade hinter den so fein ersonnenen Baumreihen und Wasserläufen, ein Schulbeispiel geschmackvoller Hofkunst, da wird einem wohl nie der Gedanke kommen, daß hinter den schön geschwungenen grauen Mauern irgendwo eine industrielle Anlage verborgen sei. Und doch, kommt man durch ein Tor, das man freilich kennen muß, um es nicht zu verfehlen, dann ist man plötzlich in einer richtigen Porzellanfabrik, einem ganz modernen Betrieb, der aber zum größten Teil in alten Räumen untergebracht ist. Diese Verbindung ist wohl nur beim Porzellan möglich. Auch in Meißen gibt es so stille Höfe, daß man sich in einem Kloster wähnen könnte, fehlte nicht der Kreuzgang, und wenn man in Berlin zwischen Bäumen und Büschen zum eigentlichen Fabrikgebäude vorgedrungen ist, dann braucht man immer noch nicht zu merken, daß hier viele Hunderte von Arbeitern tätig sind und im Bunde mit Dampf und Feuer schaffen.



THEODOR KÄRNER JUNGER BERNHARDINER
Ausführung: Kgl. Porzellan-Manufaktur Nymphenburg

Mag aber auch manche Aeußerlichkeit ähnlich sein, im wesentlichen unterscheidet sich Nymphenburg deutlich von den beiden andern deutschen Staatsmanufakturen. So eng ihre Lage die Manufaktur mit dem Königsschloß verbindet, so frei und unabhängig ist ihre Leitung. Weder der Kunstgeschmack eines Herrschers noch die Rücksichten auf die Staatsfinanzen haben hier einen bestimmenden Einfluß. Der wohltemperierte Geschmack des Leiters der Nymphenburger Porzellan-Manufaktur, Albert Bäuml, weiß gute alte Tradition mit dem Kunstwollen unserer Zeit so innig zu verbinden, daß man keinen äußerlichen Zwang, keinen Riß zwischen gestern und heute, keine durch eine Welt getrennten Abteilungen von Repräsentationskunst, Verkaufsware und neuesten, allerneuesten Ausstellungsstücken bemerken kann. Was unsere Privatfabriken so stark macht, ihre einheitliche, zielbewußte, von Bureaukratie und Instanzenweg nicht gelähmte Führung, das kommt auch dieser Staatsmanufaktur zugute. Sie ist eines



JOSEPH WACKERLE REITER
Kgl. Porzellan-Manufaktur Nymphenburg

einzigen Mannes Werk, die Schöpfung seiner Lebensarbeit, und nur durch seine völlige Hingebung an diese Aufgabe ist Nymphenburg aus einem technischen und künstlerischen Tiefstande, wie ihn weder Meißen noch Berlin oder Sèvres jemals gekannt haben, emporgerissen und zu seiner heutigen Bedeutung gebracht worden.

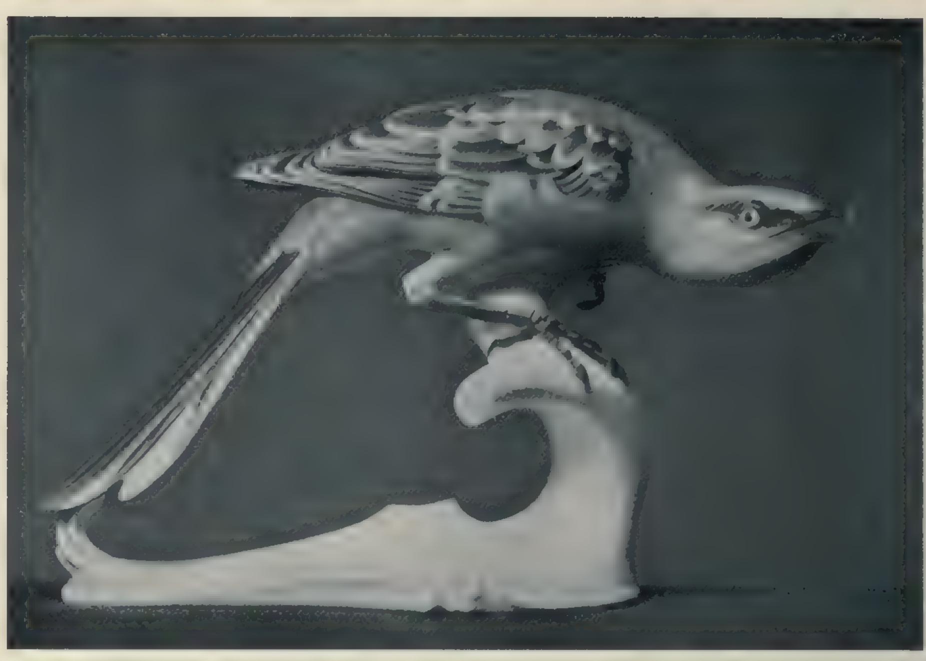
Mit der Erzeugung des Porzellans ist von jeher der Begriff der „Manufacture“ verknüpft gewesen. Viele Hände müssen zusammenarbeiten, um ein Stück fertig zu machen. Um so stärker muß der leitende Wille sein, um so sicherer der richtunggebende Geschmack, damit kein Chaos, aber auch keine seelenlose Massenware entstehe. In Nymphenburg hat es harter Arbeit bedurft, um die verloren gegangene Tradition wieder aufzufinden und zu beleben, aber nachdem das erreicht war, hätte die kleine Fabrik leicht und bequem von den Schätzen ihrer Blütezeit zehren können. Doch diese Beschränkung, so vorteilhaft sie vom rein merkantilen Standpunkt auch erscheinen könnte, wäre doch nicht wahrhaft klug und weitsichtig gewesen. Eine wirklich lebendige Fortsetzung der besten Ueberlieferungen war nur durch die dauernde Verbindung mit schöpferischen Künstlern möglich. Liegt auch diese Weisheit gerade

THEODOR KÄRNER PUMA-GRUPPE



WILLY ZÜGEL EISBÄR SERVAL THEODOR KÄRNER

Kgl. Porzellan-Manufaktur Nymphenburg



THEODOR KÄRNER BRASILIANISCHE DROSSEL

in München besonders nahe, so ist es doch kein geringes Verdienst des von jeder staatlichen Behörde unabhängigen, aber auch durch keine Staatssubvention gesicherten Pächters der Nymphenburger Manufaktur, daß er immer wieder durch Versuche mit künstlerischen Mitarbeitern seine bereits errungenen materiellen Erfolge aufs Spiel gesetzt hat. Denn er versuchte nicht, große Namen mit Nymphenburg zu verbinden, sondern er gab jungen, noch wenig oder gar nicht bekannten jungen Künstlern Gelegenheit, sich mit dem ihnen fremden Material bekannt zu machen, er und seine Mitarbeiter waren geduldig und unermüdlich zu immer neuen Versuchen bereit, um den Ideen der Künstler Form und Farbe zu geben.

Da war der blutjunge JOSEPH WACKERLE, dessen Begabung wohl durch einige Arbeiten erwiesen, aber trotz Rompreis und goldener Medaille doch nur wenigen Künstlern und Kunstfreunden bekannt war. Er fühlte sich bald in Nymphenburg wohl, erkannte in praktischer Arbeit zwischen Modelleuren, Formern und Malern bester Schulung die Bedingungen und Möglichkeiten des anziehenden aber auch recht kapriziösen Werkstoffes und schuf Porzellanplastiken, wie sie so echt seit dem 18. Jahrhundert kaum wieder entstanden sind. Stofflich entsprechen sie durchaus den Arbeiten der klassischen Zeit, in ihrer Formensprache sind sie im besten Sinne modern, aber Wackerles Harlekin oder seinen Chevauleger-Reiter kann man, ja man muß sie neben die Figuren der italienischen Commedia oder die Reiterfiguren Meißens setzen, um ihre Lebendigkeit und ihre Porzellanhaftigkeit schätzen zu lernen.



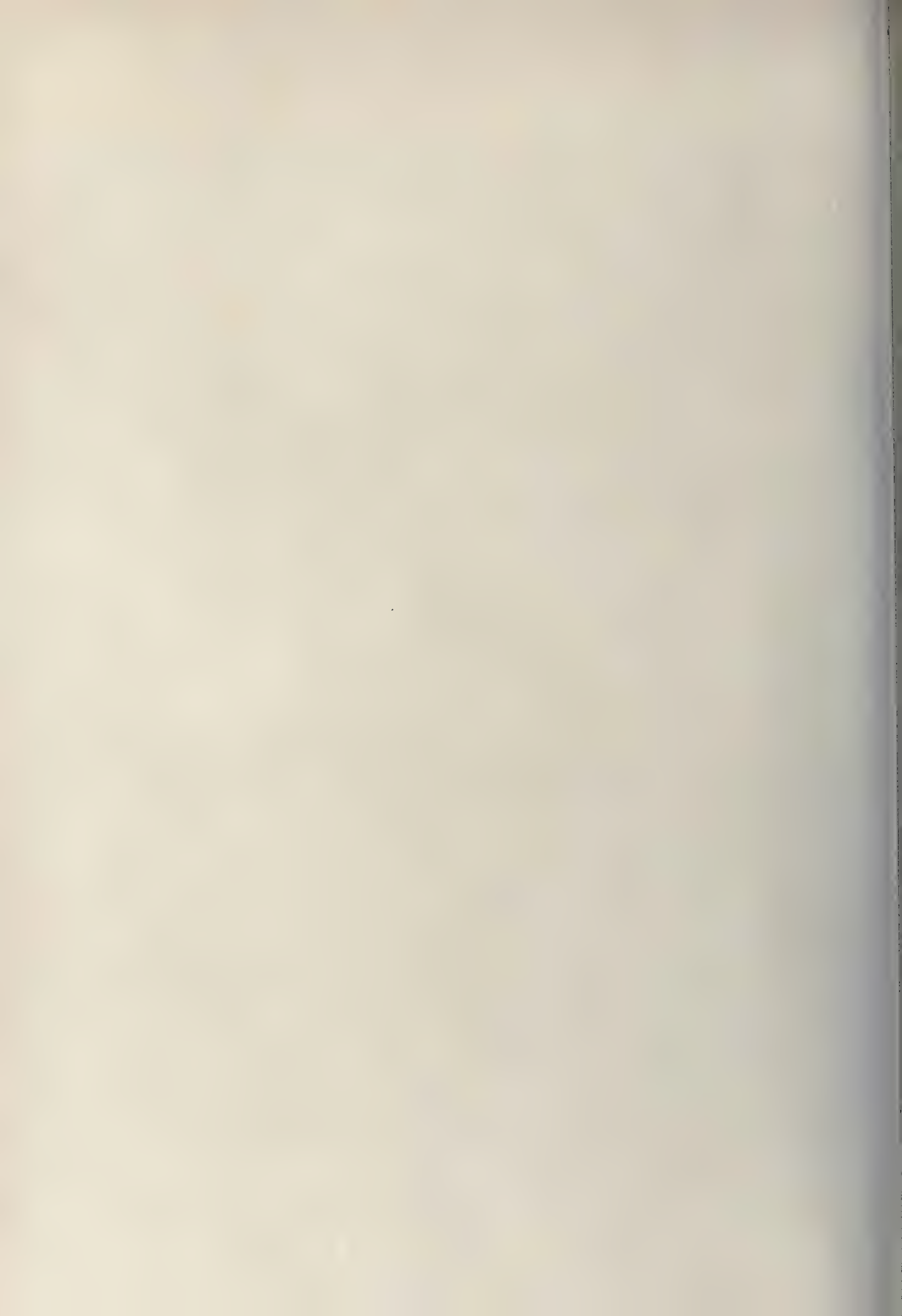
WILHELM NEUHÄUSER ▫ KÄUZCHEN
Kgl. Porzellan-Manufaktur Nymphenburg

Weit enger noch als Wackerle ist THEODOR KÄRNER mit Nymphenburg verbunden. Auf der letzten Weltausstellung in Brüssel sah man wohl die ersten Tiermodelle von ihm. Man hatte vorher schon so viele Porzellantiere gesehen, aber die Nymphenburger waren anders. Und diesen eigentümlichen Charakter, der hohe Naturwahrheit und sicherstes Stilgefühl im Gleich-



THEODOR KÄRNER — ARARA

Ausführung in Unterglasurfarben: Kgl. Porzellan-Manufaktur, Nymphenburg





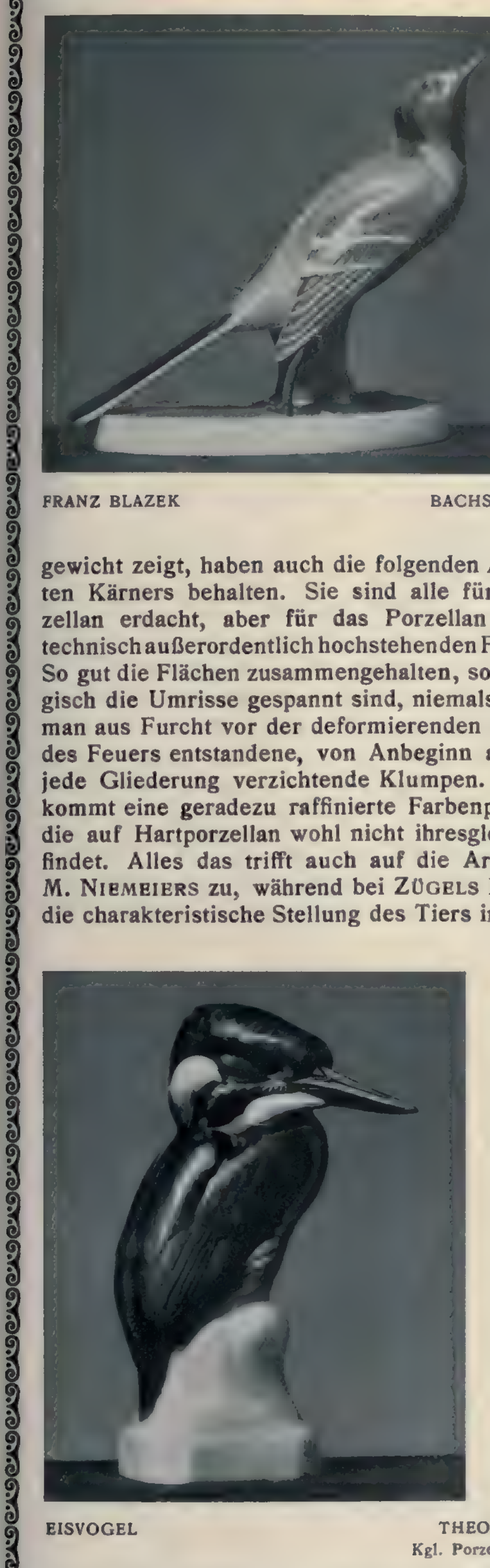
FRANZ BLAZEK — BACHSTELZE



THEODOR KÄRNER — ROTKEHLCHEN

gewicht zeigt, haben auch die folgenden Arbeiten Kärners behalten. Sie sind alle für Porzellan erdacht, aber für das Porzellan einer technisch außerordentlich hochstehenden Fabrik. So gut die Flächen zusammengehalten, so energisch die Umrisse gespannt sind, niemals sieht man aus Furcht vor der deformierenden Macht des Feuers entstandene, von Anbeginn an auf jede Gliederung verzichtende Klumpen. Dazu kommt eine geradezu raffinierte Farbenpracht, die auf Hartporzellan wohl nicht ihresgleichen findet. Alles das trifft auch auf die Arbeiten M. NIEMEIERS zu, während bei ZÜGELS Eisbär die charakteristische Stellung des Tiers in sehr glücklicher Weise ohne jeden Zwang den Forderungen des Materials entspricht.

Das kleine Nymphenburg begnügt sich aber nicht damit, moderne Meisterwerke der Porzellankunst zu schaffen. Es versucht sich auch auf andern Gebieten der Keramik. Nach Wackerles Modellen führte die Manufaktur Majoliken aus, deren Abmessungen allein schon dem Fachmann Bewunderung einflößten, und auch Terrakotten für Fassadenverkleidungen entstanden in Nymphenburg. Diese Anregungen auf Gebieten, die noch immer viel zu wenig von unsern Architekten und Bildhauern beachtet werden, waren doch nicht ganz ohne





EISVOGEL — THEODOR KÄRNER-MÜNCHEN — KREUZSCHNABEL

Kgl. Porzellan-Manufaktur Nymphenburg



MAX NIEMEIER BIRKHAHN



THEODOR KÄRNER STARENGRUPPE
Kgl. Porzellan-Manufaktur Nymphenburg

Wirkung. Nach dem Vorgang Nymphenburgs sieht man jetzt auch andere keramische Werkstätten in dieser Richtung arbeiten. Aber Nymphenburg hat sich auch nicht von diesen Nachbargebieten des Porzellans, die freilich dem Laien näher zu liegen scheinen, als es wirklich der Fall ist, zurückgezogen. Das zeigen die beiden hier wiedergegebenen Reliefs von Wackerle: Herbst und Winter. Ueber des Künstlers Fähigkeit, einen begrenzten Raum mit schön gebändigtem Leben zu erfüllen, brauchen nicht viele Worte gemacht zu werden. Deutlich sichtbare Erscheinungen sind dem Auge ohne weiters so klar, daß sie nicht „erklärt“ zu werden brauchen. Vielleicht darf aber ein Vergleich der Porzellan-Plastiken Wackerles mit seinen Majolika-Reliefs angeregt werden, da er den Unterschied zwischen dem ästhetischen Charakter beider Materialien leicht erkennen läßt. Die weiche Derbheit der Majolika, die bei einem solchen Vergleich recht deutlich wird, weiß Nymphenburg durch gedämpfte Farben zu ergänzen und zu steigern.

Gerade vor diesen schwarzweißen Abbildungen muß überhaupt darauf hingewiesen werden, daß Nymphenburg, dessen unbemalte Figuren seit jeher geschätzt wurden und auch jetzt noch mit Recht sehr gern gekauft werden, heute im Reichtum seiner Palette wie in ihrer Anwendung sich den andern Staatsmanufakturen getrost an die Seite stellen kann. Bei den Tierplastiken, die schon durch das Stoffgebiet zum Vergleich mit den Kopenhagener Porzellanen herausfordern, haben wir schon auf diesen Farbenreichtum

hingewiesen. Er übertrifft den der nordischen Arbeiten, vor allem verfügt Nymphenburg auch über warme Farben in den feinsten Nuancen und diese Eigenschaft vor allem unterscheidet die Porzellane der Bayerischen Porzellanmanufaktur sehr stark von den bei aller Schönheit und Noblesse kühl wirkenden Erzeugnissen der Königlichen Porzellanmanufaktur oder der Porzellanfabrik von Bing & Gröndahl in Kopenhagen.

Diese besonderen Eigenschaften der Nymphenburger Erzeugnisse, ihre Wärme — auch die weißen Nymphenburger Porzellane sind nicht so kalt wie andere — und ihre Lebendigkeit sprechen ebenso für ihre Münchner Herkunft, wie ihre überaus sorgfältige, technisch so hochstehende Ausführung. Die Nymphenburger Porzellanmanufaktur ist durchaus bodenständig, sie knüpft an eine Blütezeit alter Münchner Kunst an und weiß ihr Schaffen mit dem künstlerischen Geist Münchens zu sättigen, wie er uns heute dort entgegentritt. Das macht vor allem Nymphenburgs Stärke aus, verbürgt seine Erfolge bei Kennern und Liebhabern wie bei Laien, erklärt, daß diese so deutsche Kunst auch auf die Franzosen von starker Wirkung gewesen ist.

Mag man die Arbeit der Künstler so hoch einschätzen, wie sie es verdient, die Leistung der in der Nymphenburger Manufaktur tätigen ausführenden Kräfte, deren Verdienst nur zu leicht vergessen wird, gerecht bewerten, immer wieder wird man doch auf den Leiter der Manufaktur



MAX NIEMEIER — BIRKHAHN



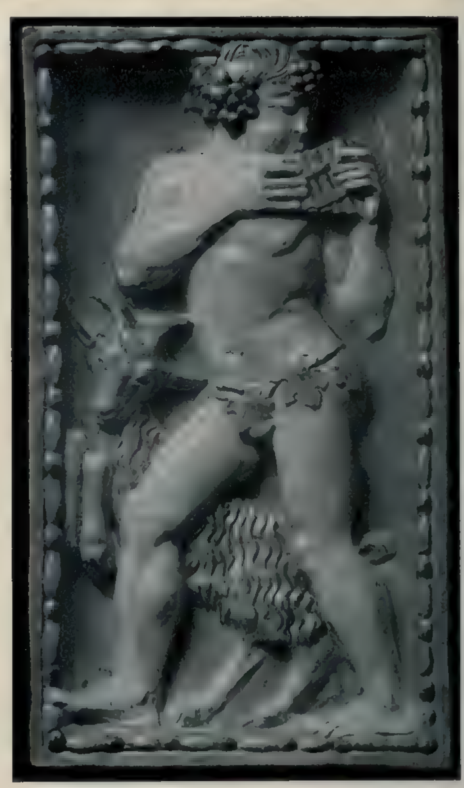
THEODOR KÄRNER — FELDHASE

Kgl. Porzellan-Manufaktur Nymphenburg



JOS. WACKERLE-BERLIN

MAJOLIKA-RELIEFS



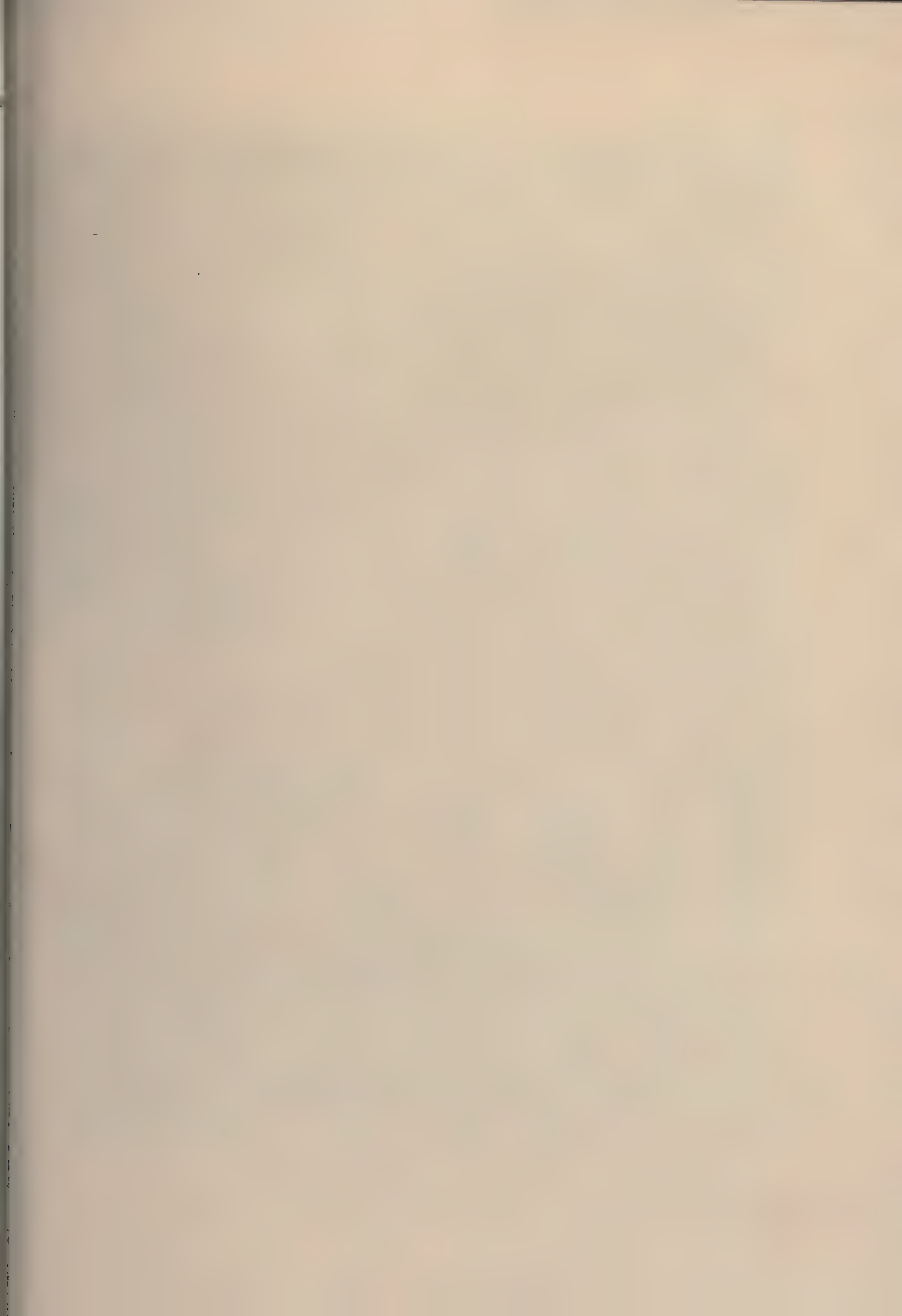
zurückkommen müssen und seine Tätigkeit in den Vordergrund stellen. Der große Anteil, den unbedingt Bäuml an den Erfolgen Nymphenburgs im letzten Jahrzehnt gehabt hat, beweist auf das schlagendste, wie wichtig für die angewandte Kunst der führende Kopf und der leitende, zielbewußte Wille sind. Bäuml ist von Haus aus weder Künstler noch Techniker, und doch darf man wohl sagen, daß weder ein Künstler noch ein Techniker die Nymphenburger Manufaktur so weit gebracht haben würde, wie dieser kluge, energische, geschmackvolle und feinfühlige Kaufmann. Dieser Fall gibt denen recht, die für die Leitung solcher komplizierten Betriebe nicht den auf einem Gebiet tüchtigen Spezialisten für geeignet halten. Es ist vielleicht notwendig, auch in diesem Zusammenhang einmal auf diese Frage hinzuweisen, da von ihrer richtigen Beantwortung für die weitere Entwicklung unseres deutschen Kunstgewerbes nicht wenig abhängt. ERNST JAFFÉ



JOSEPH WACKERLE ▪ MAJOLIKA-FIGUR
Kgl. Porzellan-Manufaktur Nymphenburg

*

Das späte Fertigwerden der Kölner Werkbund-Ausstellung machte es uns unmöglich, darüber schon in diesem Hefte zu berichten. Wir werden nun in der nächsten Nummer damit beginnen und darin auch auf die Verhandlungen der Kölner Tagung des Werkbundes näher eingehen, die infolge eines von Geheimrat HERMANN MUTHESIUS gehaltenen Vortrags „Die Werkbund-Arbeit der Zukunft“ zu erregten Debatten führten.





ARCH. THEODOR FISCHER-MÜNCHEN MITTELBAU DER HAUPTHALLE (VGL. SEITE 531)

Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914





FRITZ SCHMOLL VON EISENWERTH-MÜNCHEN — STEINZEUG-RELIEFS AN DER HAUPTHALLE
Ausführung: Steinzeugwerke Höhr-Grenzhausen, Höhr

DER DEUTSCHE WERKBUND UND DIE DEUTSCHE WERKBUND-AUSSTELLUNG IN KÖLN

Von Georg Jacob Wolf

> Für den Deutschen Werkbund kann Köln nicht Vollendung bedeuten, sondern nur Stärkung zu neuen Pflichten.
> Ernst Jäckh im Jahresbericht des D. W. B. 1913/14

Es gilt der Oeffentlichkeit gegenüber einen Irrtum richtig zu stellen: es ist falsch, den Deutschen Werkbund und seine „Idee“ mit der Deutschen Werkbund-Ausstellung in Köln ohne jeden Vorbehalt zu identifizieren. Selbstverständlich haben die beiden etwas miteinander zu tun, sehr viel sogar, aber die Ausstellungsleitung hat auch Wege eingeschlagen, auf die ihr der Werkbund nicht ohne Widerspruch wird folgen können. Ich beabsichtige nicht, das viele Mißlungene dieser Ausstellung der mitunternehmenden Stadt Köln allein zuzuschieben, sicher indessen ist, daß es ein unnatürliches Bündnis war, das der Deutsche Werkbund und Köln schlossen, als sie sich zu dieser Ausstellung zusammentaten. Denn die Interessen der beiden Verbündeten gehen weit, weit auseinander. Köln will natürlich mit dieser Ausstellung eine Erhöhung seines Fremdenverkehrs erzielen; es will Arbeit unter seine Einwohnerschaft bringen, es will von sich reden machen. Für Köln ist die Veranstaltung der Ausstellung eine Angelegenheit der Propaganda, deren heutzutage die in hitziger Konkurrenz miteinander um den Vorrang kämpfenden deutschen Städte so wenig entraten können wie etwa die großen Automobilfirmen. Der Deutsche Werkbund dagegen dachte an Propaganda für seine Mitglieder erst in zweiter oder dritter Linie. Als man sich im Werkbund — durchaus nicht einmütig und erst nach ernsten Auseinandersetzungen — entschloß, mit der Stadt Köln zusammen die Ausstellung zu machen, da dachten die Idealisten, deren der Werkbund tatsächlich sehr viele aufzuweisen hat, daran, man könne hier eine „Qualitätsschau“ veranstalten, die beweisen sollte, daß die mit der Kunst zusammenarbeitende

deutsche Industrie, deutsches Gewerbe und deutsches Handwerk weiter gekommen seien, als sie uns die letzte große gesamtdeutsche Kunstgewerbe-Ausstellung in Dresden 1906 gezeigt hatte, daß die damals selbst noch jungen Führer der gleichfalls jungen Bewegung herangereift seien und ihre Leistungen mit ihnen, daß die sieben Jahre Werkbund-Arbeit nicht vergeblich gewesen seien. Wäre es dem immer optimistisch gesinnten, den Tatsachen allzumal vorauseilenden Friedrich Naumann nachgegangen, dann hätte sich diese Ausstellung sogar schon in dem heißersehnten „deutschen Stil" präsentieren müssen, der nichts anderes und nichts Geringeres sein sollte als der vollkommene Ausdruck unseres, auf das Gebiet der ästhetischen Kultur projizierten Wirtschaftslebens, eine Veredelung der Maschinenarbeit und eine Erhöhung der Leistungsfähigkeit geschmackvoller Arbeit durch die Maschine, kurz das, was der Werkbund meint, wenn er sein vielgeliebtes, aber schon etwas müde gerittenes Motto von der „Durchgeistigung der deutschen Arbeit" in die Debatte schleudert.

Man hatte viel und weit gedacht, und darum hatte man auch viel erwartet. Diese Erwartungen wurden künstlich gesteigert durch alle erdenklichen Verheißungen einer übergeschäftigen Propaganda der Ausstellungsleitung. Noch in Leipzig 1913, bei der Werkbund-Tagung im Juli, als die Ausstellungsleitung doch schon mußte überblicken können — in den Konturen wenigstens, wenn auch noch nicht in den Details —, was da werden und wachsen würde, machte man große Versprechungen. Selbst ein so erfahrener Ausstellungsmann wie der Geheime Oberregierungsrat Dr. Albert vom Reichsamt des Innern, deutscher Reichskommissar verschiedener Ausstellungen, erweckte Hoffnungen, die sich nicht erfüllten, als er ausführte: „Es soll in Köln gezeigt werden, wie Deutschland dazu gekommen ist, einen eigenen Stil zu entwickeln und diese geschmackliche Entwicklung auf das gewerbliche Leben zu übertragen, als Darstellung eines rein deutschen Entwicklungsganges." Die Utopie, der sich Albert mit diesen Worten hingab, ist die gleiche, der Naumann mit seiner Behauptung vom „deutschen Stil" verfiel, und in der die Ausstellungsleitung ersichtlich heute noch befangen ist, wenn sie in ihren offiziellen Verlautbarungen die Sache so hinstellt, als gebe die Ausstellung ein echtes Bild von der Werkbund-Arbeit, als sei sie die Begriff gewordene Werkbund-Idee. Was wir alle auf der Werkbund-Ausstellung suchten, was wir sehnsüchtig von ihr erwarteten, warum wir für sie warben, das war — gestehen wir es nur! — etwas ganz Aehnliches, als was Albert und Naumann vorschwebte, so etwas wie eine Erfüllung der Bewegung, eine Reife, eine frühe Ernte, ein ungefähres Ziel. Aber gerade das Gegenteil einer solchen Erscheinung bot sich uns dar. Ein feinsinniger Künstler faßte sein Urteil über den Gesamteindruck der Ausstellung in die Worte: „Wie beim Turmbau von Babel! Die Ausstellung ist fertig, und keiner versteht mehr den anderen." In der Tat: es werden hier Sprachen der Kunst geredet, die man nicht mehr verstehen kann. Wenn neben den „Deutschen Werkstätten" die „Neue Berliner Gruppe" mit ihrem erbarmungswürdigen Gestotter gleichberechtigt im Deutschen Werkbund ausstellt, wenn der oberflächlich-elegante, innerlich hohle und durch und durch undeutsche Kabarettstil in der deutschen Raumkunst einen so breiten Raum einnehmen kann, wie es hier geschieht, wenn man die Haupthalle mit dem hirnverbrannten Geschmier Stuttgarter Kunstschüler bedecken läßt — dann kann man freilich dem erhofften „deutschen Stil" nachschauen, wie der Lohgerber seinen fortgeschwommenen Fellen . . .

*

Indessen kompliziert sich der Fall. Denn diese Unklarheiten beschränken sich leider nicht auf die Ausstellung — ich meine die Unklarheiten über den sogenannten „deutschen Stil" — sondern sie spielen in den Werkbund selbst herein, ergreifen seine Mitglieder, dringen bis in die Vorstandschaft hinein und verwirren die Auguren des Werkbunds. Und mehr als das: es scheint, daß über die Unklarheit hinaus ein ganz hartnäckiges Nichtwollen am Werke ist. Unsere Zeit besitzt kein einheitliches Stilgefühl, keine stilbildende Kraft. Dessen wird man sich klar, wenn man die tausend verschiedengearteten Lösungsversuche gewisser Raumprobleme, die in der Werkbund-Ausstellung geboten werden, in der Erinnerung an sich vorüberziehen läßt. Und unsere Zeit besitzt gar nicht den Willen zum Stil, besitzt ihn wenigstens nicht in dem Maß, als man es als kritischer Zuschauer wünschen muß, — das lehrt die außerordentlich bedeutsame Debatte gelegentlich der heurigen Werkbund-Tagung am 4. Juli in Köln, in der Festhalle der Ausstellung. Von ihr zu reden, scheint mir in diesem Zusammenhang wichtig, denn es wird zur Klärung des Werkbund-Problems beitragen, zu erkennen, wie sich die führenden Männer zueinander und zu den wichtigsten Fragen der Werkbund-Zukunft stellen.

Der entscheidende Augenblick der Tagung war jener, als nach dem Vortrag, den Her-

MANN MUTHESIUS über die „Werkbundarbeit der Zukunft“ gehalten hatte, einem Vortrag, dem er „Zehn Leitsätze“ zugrunde legte, sich HENRY VAN DE VELDE erhob, um mit einer peinlichen Schärfe Muthesius in „Zehn Gegenleitsätzen“ entgegenzutreten. Muthesius hatte hauptsächlich von den Exportmöglichkeiten der im Werkbund geleisteten Arbeiten gesprochen, ein Thema, das später FRIEDRICH NAUMANN in einem Vortrag über „Werkbund und Weltwirtschaft“ auf seine amüsante, etwas unpositive und allgemeine Art variierte. Den Kern von Muthesius' Vortrag bildeten folgende Sätze:

„Die von uns entwickelte besondere Art des Kunstgewerbes ist es, die die Aufmerksamkeit der Welt auf sich gezogen hat. Hierbei ist es zunächst gleichgültig, ob die Welt mit diesem Stil, wenn man es so nennen darf, einverstanden ist oder nicht. Die Hauptsache ist, daß sie eine ausgeprägte Art erblickt. Die Möglichkeit für diese von uns entwickelte Art, sich durchzusetzen, hängt zwar auch davon ab, daß wir uns den Auffassungen außerhalb Deutschlands bis zu einem gewissen Grade anpassen, hauptsächlich aber ist sie darin begründet, daß aus unseren Leistungen ein geschlossener, überzeugender Stilausdruck spricht. Je mehr dies der Fall ist, je deutlicher dieser Stilausdruck sich offenbart, um so wahrscheinlicher ist der Sieg der deutschen Arbeit.

Nun kann es keinem Zweifel unterliegen, daß dieser einheitliche Stilausdruck, trotz aller individualistischen Verschiedenheiten der Einzelwerke, heute im modernen Kunstgewerbe bereits erreicht ist. Das ist von uns Näherstehenden vielleicht nicht so klar zu erkennen, als von solchen Beobachtern, die aus anderer Umgebung kommen. Ausländern erschienen bereits die deutschen Ausstellungen in St. Louis und in Brüssel durchaus als ausgeprägte Einheiten innerhalb der ganz anders gearteten Ausstellungen der übrigen Völker. Auf diesem Wege einer heilsamen Vereinheitlichung ist die Bewegung seitdem noch vorwärtsgeschritten, und gerade dieser Umstand muß von uns mit Befriedigung festgestellt werden. Denn diese Vereinheitlichung bedeutet Kraft. Die Ueberführung aus dem Individualistischen ins Typische ist der organisch richtige Entwicklungsgang, der nicht nur zu einer Ausbreitung und Verallgemeinerung, sondern vor allem auch zu einer Verinnerlichung und Verfeinerung führt. In allen großen Kulturperioden, vor allem in den Blütezeiten der Baukunst sehen wir diesen gleichmäßig fließenden Strom völlig einheitlicher Leistungen dahinfließen. Es haben ge-



ARCH. THEODOR FISCHER-MÜNCHEN — DIE HAUPTHALLE DER WERKBUND-AUSSTELLUNG

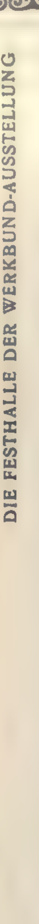


ARCH. PETER BEHRENS-NEUBABELSBERG FESTHALLE, EINGANGSSEITE (VGL. S. 533)

wissermaßen ganze Generationen an ein und derselben Aufgabe gearbeitet, jeder einzelne Künstler hat, unter Verzicht auf Heraushebung seiner Individualität, sein Teil zur Hebung des Gesamtresultats beigetragen, ähnlich wie es heute in Fabrik- und Konstruktionsbetrieben der Fall ist, in denen alles darauf hinausläuft, den fabrizierten Gegenstand (photographischen Apparat, Fernrohr, Dampfschiff, Turbine) ständig zu vervollkommnen und zu verbessern.

Und mit dieser Entwicklung nach dem Typischen dürfte überhaupt ein charakteristisches Merkmal gerade der architektonischen Künste gegeben sein. Zwischen den sogenannten freien Künsten, als da sind Poesie, Musik, Malerei, Plastik einerseits, und der Architektur anderseits findet der grundlegende Unterschied statt, daß diese freien Künste in sich selbst ihren Zweck erfüllen, die Architektur jedoch dem praktischen Leben dient. Die freien Künste sind so gewissermaßen Ausnahmen des täglichen Lebens, wir wenden uns zu ihnen, wenn wir uns von dem Alltagsleben losmachen wollen, wenn wir Befreiung von dem Täglichen suchen. Die Architektur dagegen als die rhythmische Fassung unserer täglichen Lebensbedürfnisse bildet den ruhigen Hintergrund, auf den sich dann das Außerordentliche des Lebens erst aufbauen mag. Es ist daher eine bekannte Beobachtung, daß sich Exzentrizitäten in der Architektur mehr rächen, als in irgend einer anderen Kunst. Gerade die jeweilig als „modern" ausgegebenen Werke sind nach fünf Jahren meistens nicht mehr anzusehen. Kunstgewerbe-Museen, die in Paris 1900, der Zeit des Individualismus, moderne Innenkunst kauften, haben diese inzwischen in einen stillen Winkel des Untergeschosses gestellt. Wir sind also auf dem Gebiete des Tektonischen besonders empfindlich gegen alles Unnormale, aus dem ruhigen Bett der Entwicklung Heraustretende. Es ist das Eigentümliche der Architektur, daß sie zum Typischen drängt. Die Typisierung aber verschmäht das Außerordentliche und sucht das Ordentliche. Das Kunststück liegt darin, das etwa erstrebenswerte Aparte nur innerhalb des Typischen zu suchen. Jede Ausschreitung über gewisse Grenzen führt ins Parvenühafte und Unkultivierte.

Die Zurückführung der Bewegung auf das Typische ist vor allem auch nötig, um eine Einheitlichkeit des allgemeinen Geschmackes herbeizuführen. Für das Publikum ist eine gewisse Uebereinstimmung des Vorhandenen, eine sichtbare





DIE FESTHALLE DER WERKBUND-AUSSTELLUNG

ARCH. PETER BEHRENS-NEUBABELSBERG

Gleichmäßigkeit die Vorbedingung dafür, sich ein Bild zu formen und sich an eine Ausdrucksform zu gewöhnen. Individualistische Sonderheiten verwirren, Konzentrationen schaffen Sicherheit und Beruhigung."

Was hier, wenn man auch nicht mit allem, z. B. mit dem Gedanken von der Vereinheitlichung des Geschmacks, völlig einverstanden sein konnte und auch den einheitlichen Stilausdruck des deutschen kunstgewerblichen und architektonischen Schaffens bezweifeln kann, doch recht maßvoll und überzeugend vorgetragen ist, dem lieh Muthesius eine schärfere, schneidigere Fassung in seinen „Leitsätzen", von denen die ersten drei am wichtigsten sind. Sie lauten:

„1. Die Architektur und mit ihr das ganze Werkbundschaffensgebiet drängt nach Typisierung und kann nur durch sie diejenige Bedeutung wieder erlangen, die ihr in Zeiten harmonischer Kultur eigen war.

2. Nur in der Typisierung, die als das Ergebnis einer heilsamen Konzentration aufzufassen ist, kann wieder ein allgemein geltender, sicherer Geschmack Eingang finden.

3. Solange eine geschmackvolle Allgemeinhöhe nicht erreicht ist, kann auf eine wirksame Ausstrahlung des deutschen Kunstgewerbes auf das Ausland nicht gerechnet werden."

Eine Gruppe von Werkbund-Mitgliedern, die van de Velde als die stärkste künstlerische Persönlichkeit in ihren Reihen zum Wortführer gewann, nahm an dem Wort „Typisierung" unerhörten Anstoß. Sie faßte es in dem Sinne auf, als sollte ein „Kanon" dem Künstler gegeben werden, eine stilistische Uniform, als sollte ein hemmender Zwang, ein diktatorischer Druck ausgeübt werden. Und man schrie nach Fessellosigkeit, nach Hemmungslosigkeit und berief sich auf die Freiheit des künstlerischen Schaffens als eine Lebensnotwendigkeit der Kunst. Ganz recht! Aber es war Muthesius gar nicht eingefallen, die Freiheit der Kunst beschneiden zu wollen. In seinem Vortrag hörte man Worte wie: „Die Kunst ist frei und muß frei bleiben. Sie hat das Recht, Fehltritte zu tun, die gewissermaßen nur ihre Freiheit besiegeln und übrigens sofort heilsame Reaktionen hervorzurufen pflegen." Was Muthesius verlangte, das war eine Einschränkung zügellosen Experimentierens bei Werken der angewandten Kunst. Es liegt in dem Wörtchen „angewandt" ganz natürlicherweise der Sinn der Gebundenheit gegenüber der Freiheit der „freien" Kunst. Wer ein Theater baut, wer eine plastische Bewegungsstudie modelliert, wer Reigen tanzende Negerinnen malt, der kann beanspruchen, mit dem Verlangen nach Typisierung seines Schaffens verschont zu bleiben. Aber wer einen Stuhl entwirft, wer eine Gaststätte möbliert, wer eine Automobilkarosserie aufformt, der ist zu einem gewissen Typus verpflichtet, aus dem sich einmal, durch die Summierung vieler als gültig und gut anerkannter Typen, ein Stil ergeben mag. In den meisten Fällen bestimmt diesen „Typus" das Material und dessen natürlichste Formung. Zum Beispiel ist der moderne Reisekoffer ganz gewiß ein Typus — und das auf die allerselbstverständlichste Weise, und ohne daß es sogar des Dazutuns eines Künstlers bedurfte. Wollte jemand an der Formgebung eines Reisekoffers sein künstlerisch-individualistisches Gelüste auslassen, so käme zwar kein Typus, aber sicher etwas höchst Unpraktisches und Komisches zustande. Denn es ist nicht wahr, was jemand bei dieser Tagung sagte: „Der Künstler hat immer recht." Sonst hätte wohl auch jener Künstler recht gehabt, der allen Ernstes dem Direktor einer großen Lokomotivenfabrik im Rheinland den Vorschlag machte, die Form einer Vierzylinder-Verbund-Schnellzugslokomotive dadurch zu veredeln, daß er ihr einen nach künstlerischen Entwürfen ausgeführten — Aluminiummantel umlege.

Das Wort „Typisierung" führte also zu dem Protest, dem van de Velde in folgenden Gegenleitsätzen (die ersten fünf von zehn) Ausdruck lieh:

„1. So lange es noch Künstler im Werkbunde geben wird, und so lange diese noch einen Einfluß auf dessen Geschicke haben werden, werden sie gegen jeden Vorschlag eines Kanons oder einer Typisierung protestieren. Der Künstler ist seiner innersten Essenz nach glühender Individualist, freier und spontaner Schöpfer; aus freien Stücken wird er niemals einer Disziplin sich unterordnen, die ihm einen Typ, einen Kanon aufzwingt. Instinktiv mißtraut er allem, was seine Handlungen sterilisieren könnte, und jedem, der eine Regel predigt, die ihn verhindern könnte, seine Gedanken bis zu ihrem eigenen freien Ende durchzudenken, oder die ihn in eine allgemein gültige Form hineintreiben will, in der er doch nur eine Maske sieht, die aus einer Unfähigkeit eine Tugend machen möchte.

2. Gewiß hat der Künstler, der eine „heilsame Konzentration" treibt, immer erkannt, daß Strömungen, die stärker sind, als sein einzelnes Wollen und Denken von ihm verlangen, daß er erkenne, was wesentlich seinem Zeitgeiste entspricht. Diese Strömungen können sehr vielfältige sein, er nimmt sie unbewußt und bewußt als allgemeine Einflüsse auf; sie



BLICK VON DER TERRASSE DES TEEHAUSES AUF DAS GEBÄUDE DER FARBENSCHAU



ARCH. WILHELM KREIS-DÜSSELDORF TERRASSE DES TEEHAUSES

haben materiell und moralisch etwas für ihn Zwingendes; er ordnet sich ihnen willig unter und ist für die Idee eines neuen Stiles an sich begeistert. Und seit 20 Jahren suchen manche unter uns die Formen und die Verzierungen, die restlos unserer Epoche entsprechen.

3. Keinem von uns ist es jedoch eingefallen, diese von uns gesuchten oder gefundenen Formen oder Verzierungen anderen nunmehr als Typen aufzwingen zu wollen. Wir wissen, daß mehrere Generationen an dem noch arbeiten müssen, was wir angefangen haben, ehe die Physiognomie des neuen Stiles fixiert sein wird, und daß erst nach Verlauf einer ganzen Periode von Anstrengungen die Rede von Typen und Typisierung sein kann.

4. Wir wissen aber auch, daß nur, so lange dieses Ziel nicht erreicht ist, unsere Anstrengungen noch den Reiz des schöpferischen Schwunges haben werden. Langsam fangen die Kräfte, die Gaben aller an, ineinander überzugehen, die Gegensätze werden neutralisiert, und in eben dem Augenblicke, wo die individuellen Anstrengungen anfangen zu erlahmen, wird die Physiognomie fixiert; die Aera der Nachahmung fängt an, und es setzt der Gebrauch von Formen und von Verzierungen ein, bei deren Herstellung niemand mehr den schöpferischen Impuls aufbringt: die Zeit der Unfruchtbarkeit ist dann eingetreten.

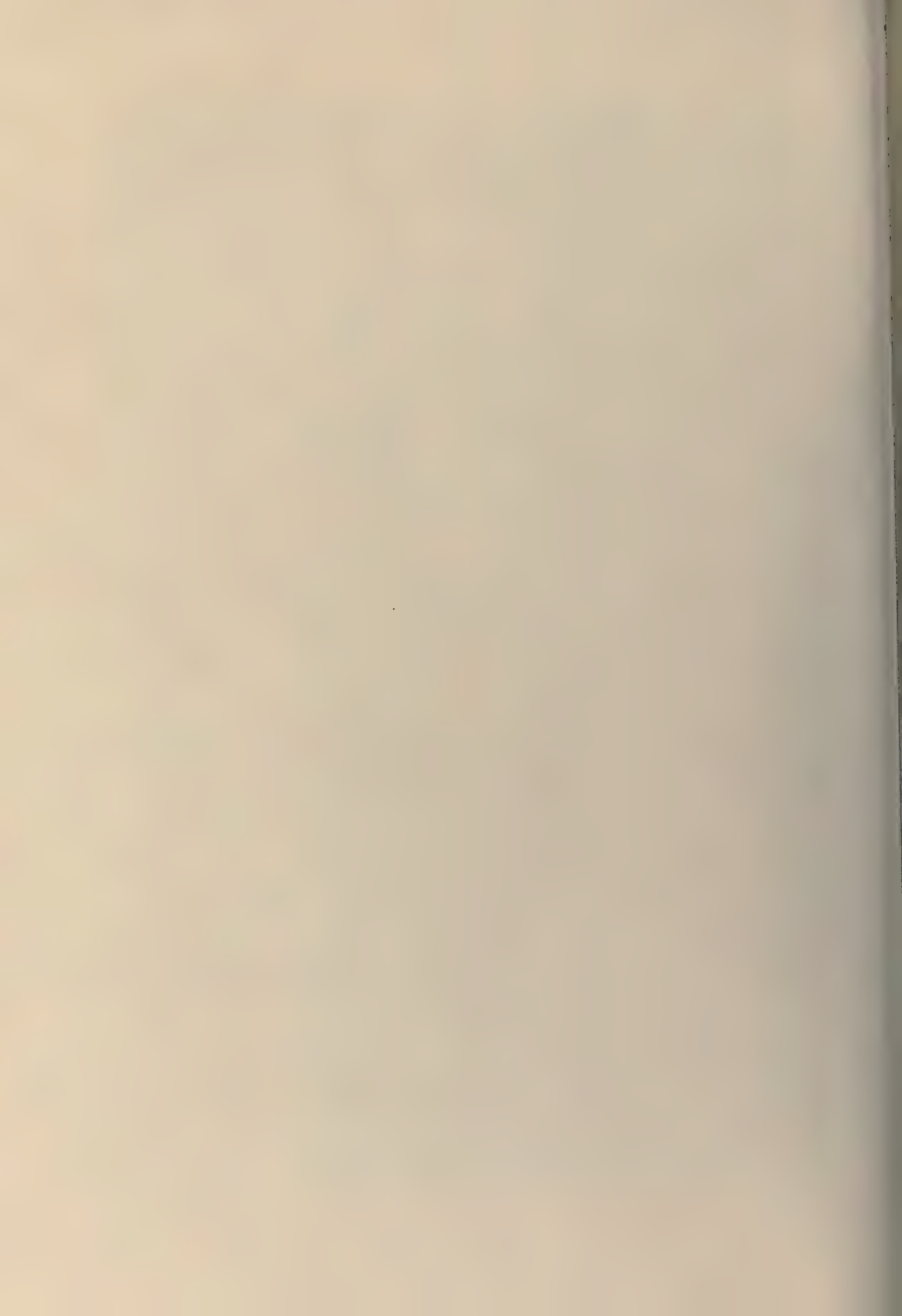
5. Das Verlangen, einen Typ noch vor dem Werden eines Stiles erstehen zu sehen, ist geradezu dem Verlangen gleichzusetzen, die Wirkung vor der Ursache sehen zu wollen. Es heißt, den Keim im Ei zerstören. Sollte wirklich jemand sich durch den Schein, damit rasche Resultate erzielen zu können, blenden lassen? Diese vorzeitigen Wirkungen haben um so weniger Aussicht, eine wirksame Ausstrahlung des deutschen Kunstgewerbes auf das Ausland zu erreichen, als eben dieses Ausland einen Vorsprung vor uns voraus hat in der alten Tradition und der alten Kultur des Geschmackes.“

Um diese Gegensätze ging es in der Aussprache, die zwar zuweilen ihr Niveau verlor — auch hinsichtlich der guten Gepflogenheiten bei Versammlungen, denn man pfiff sogar auf Hausschlüsseln —, aber doch auch Richtiges und Wichtiges zutage förderte und keinen Zweifel darüber ließ, daß im Werkbund-Turm ein bedenklicher Riß klafft.



ARCH. WILHELM KREIS-DÜSSELDORF

TEEHAUS DER WERKBUND-AUSSTELLUNG



GARTENARCHITEKTEN RAUSCH & REINHARD-KÖLN

GARTEN AM KÖLNER HAUS

Siebenzehn Redner glaubten, etwas Wesentliches zu dem Problem beisteuern zu können. Man las sogar einen Abschnitt aus Schopenhauers „Welt als Wille und Vorstellung" vor; man setzte dabei mit kühner Selbstverständlichkeit für „Idee" — Individualismus, für „Begriff" — Typus und donnerte so mit Schopenhauers Autorität Muthesius und seine Getreuen in Grund und Boden . . . Viele wollten vermitteln, indem sie mit „einerseits" — „andererseits" auszugleichen und den Riß zu verkleistern suchten. Sehr beherzigenswerte Worte sprach RICHARD RIEMERSCHMID, der meinte, daß die Zeit ein Tempo eingeschlagen habe, bei dem die im Dienste des Werkbundes stehende Kunst nicht habe mitkommen können. Und darum solle sich der Werkbund mehr mit organisatorischen Dingen befassen als mit Entscheidungen, wie man es mit der Kunst halten wolle. Künstlerische Arbeit werde nicht auf Ausstellungen und Kongressen geleistet, sondern in der Stille, irgendwo und von irgendwem, ohne daß es der Werkbund und ohne daß es eine Ausstellung zu beeinflussen vermöchte. Auf Aeußerlichkeiten komme es bei künstlerischer Arbeit überhaupt nicht an — die subjektive Wahrhaftigkeit sei alles. Er schloß mit dem witzigen Vergleich: „Daß der Paradiesvogel ausstirbt, ist gewiß zu bedauern, und es ist grausam, brutal, ja, es ist kein Wort des Abscheus scharf genug dafür, daß er förmlich ausgerottet wird. Sollte aber nun der Werkbund auf den Gedanken kommen, eine Paradiesvogel-Brutanstalt einzurichten, so müßte ich entschieden davon abraten, denn es würde nichts Vernünftiges dabei herauskommen."

Das rückhaltlose Gehenlassen des Künstlers wurde im Gegensatz zu diesen Ausführungen von einigen als höchste Blüte des individualistischen, dem Künstler eingeborenen Empfindens gefeiert. BRUNO TAUT, der Erbauer des Gläsernen Hauses auf der Ausstellung überspitzte diese Lobeshymne auf die künstlerische Fessellosigkeit ins Komische. Er verlangte allen Ernstes, der Werkbund solle einen „Diktator" aufstellen und schlug dazu — van de Velde oder Pölzig vor. Es sollte also „auf drei Jahre", wie Taut meinte, van de Velde die Richtung des Deutschen Werkbundes bestimmen; eben jener van de Velde, der sich im nämlichen Augenblick in seinen „Gegenleitsätzen" mit aller Entschiedenheit gegen jede Typisierung gewehrt hatte, sollte nun seine eigene Kunst zum Typ — soll ich sagen: erniedrigen oder erheben? — lassen! WALTHER RIEZLER führte Taut ad absurdum und polemisierte gegen die Auswüchse des Individualismus. Besonders glücklich trat er Tauts konfuser Pyramiden-Theorie entgegen, die in dem Satz gipfelte: „Auf die Spitze kommt es an!" Riezler aber bewies, daß es nicht auf die Spitze, sondern auf die Basis ankomme — und damit traf er zugleich die Werkbund-Ausstellung, denn wenn man statt Basis „Niveau" sagen will, so ist auch der Ausstellung das Urteil gesprochen, bei der zwar einige „Spitzen" glücklich und gut sind, die aber unter der Gesamthöhe, unter dem Niveau bleibt, das man unbedingt von ihr erwarten mußte. Während Riezlers Ausführungen schien es einen Augenblick lang, als wolle der Werkbund in die Brüche gehen. Aber es ward doch wieder Friede, nicht zuletzt durch Muthesius selbst bewirkt, der mit bewundernswürdiger Resignation und, obwohl er die Mehrheit der Versammlung auf seiner Seite wußte, seine Leitsätze zurückzog und nur seinen Vortrag, in dem die Forderung der Typisierung mit weniger Nachdruck und nicht ohne Klauseln aufgestellt war, aufrecht erhielt. Von dem jedoch wollte er kein Jota preisgeben, „sonst", meinte er, „müßte ich mich mit meinem Vortrag zurückziehen" . . .

In der Diskussion sprachen ausschließlich Künstler, Kunsthistoriker, Kunstgewerbeschuldirektoren und Schriftsteller — kein einziger Industrieller, kein Gewerbetreibender, kein Kaufmann! Warum schwieg der Leiter der „Deutschen Werkstätten"? Warum meldete sich kein Fachmann der keramischen oder der Textilindustrie zu Worte? Warum zog keiner der großen Eisen- und Maschinen-Industriellen des Rheinlandes eine Parallele zwischen den Ausführungen von Muthesius und seinen eigenen Erfahrungen? Warum hörte man nichts von Stadler, Gericke, Schmidt, Feinhals, die doch dem Vorstand des Deutschen Werkbundes angehören und die sicher mehr zu dieser Sache hätten sagen können als ein halbes Dutzend der Redner? Die Aussprache galt doch — oder sollte wenigstens gelten — den Exportmöglichkeiten der Werkbund-Arbeit mit der Unterfrage, was wirtschaftlich klüger und aussichtsvoller sei: Produkte individualistischen oder typischen Charakters bereitzustellen — also eine Frage, bei der die Interessen der Industriellen, Gewerbetreibenden und Kaufleute gewiß heftig mitschwingen mußten! Und kein Wort darüber von denen, die nicht minder berufen sind, hier mitzuraten als die Künstler, kein Wort von denen, auf deren Mitgliedschaft der „Werkbund" sich mit Recht nicht wenig zugute tut! Waren sie verstimmt, durch alle möglichen, mit den Ausstellungsvorbereitungen zusammenhängenden Dinge? Waren sie flau und unfroh geworden? Oder dachten sie: Macht ihr Künstler das nur unter euch aus —



ARCH. HERMANN MUTHESIUS-NIKOLASSEE

GEBÄUDE DER FARBENSCHAU



ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN

Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914

DAS SÄCHSISCHE HAUS (VGL. S. 541)



ARCH. LOSSOW & KÜHNE-DRESDEN

Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914

DAS SÄCHSISCHE HAUS (VGL. S. 540)



ARCH. HANS ERLWEIN ▫ REPRÄSENTATIONSRAUM DER STADT DRESDEN ▫ FRESKEN VON OTTO GUSSMANN

praktisch können euere Theorien uns doch nichts nützen? Beides wäre bedauerlich und bedenklich, und einem ähnlichen Gedanken lieh auch Muthesius in seinem Schlußwort Ausdruck. Er bezeichnete dieses Schweigen als eine der größten Merkwürdigkeiten der Tagung.

Was aber ist das Fazit der Aussprache? Ist tatsächlich immer aneinander vorbeigeredet worden? Ist tatsächlich nur der eine Eindruck geblieben, daß im Werkbund sehr heterogene Kräfte vereinigt sind und daß einmal eine „Secession" kommen müsse, eine Scheidung und Trennung, die nicht einmal ein besonderer Schaden sein würde? Ich glaube, wir haben doch noch eins mitgenommen von diesen Verhandlungen und Debatten und aus dieser Ausstellung — es ist der nicht gerade erfreuliche, aber wenn man ihn bis zu seinen äußersten Konsequenzen durchdenkt, doch nicht hoffnungslose Gedanke, daß der Werkbund in seiner heutigen Gestalt, ebenso wie die Ausstellung, selbst soweit sie das Werk des Bundes, nicht die Veranstaltung der Stadt Köln ist, noch weit vom Ziel entfernt sind, daß wir es noch nicht „so herrlich weit" gebracht haben, als wir es gerne hinstellen. Daß wir erst im Prinzipiellen Klarheit schaffen, daß wir erst Organisationsgedanken neu durchdenken müssen, und daß vor allem der Werkbund in seiner gegenwärtigen Unklarheit nicht zu einer unbedingten Führerschaft, gegen die kein Einspruch möglich wäre, berufen ist. Was hier festgestellt werden mußte, heißt jedoch nicht, daß die sieben Jahre Werkbund-Arbeit vergebens waren. Es bedeutet aber, daß diese Arbeit noch nicht genügt, daß wir noch an keinem Abschluß sind, daß wir noch nicht das Wort „Werkbund" als Wertmarke benützen dürfen, daß wir uns noch sehr bescheiden, uns auf unsere tatsächlichen Leistungen besinnen, sie zu neuen Ausgangspunkten machen müssen.

Fast jeder der Diskussions-Redner nahm mit ein paar Worten Stellung zur Ausstellung. Aber keiner bekannte sich ohne Vorbehalt zu ihr. Die meisten ließen ihr die Anerkennung: „Es ist sehr viel gearbeitet worden. Die Ausstellung schließt einen ungeheueren Arbeitskomplex ein". Das ist auch richtig. Aber die Veranstalter haben die Arbeit mehr im Sinne der Menge als der Güte aufgefaßt und haben der Quantität den Vorzug gegeben. „2-Kilometer-Rheinfront!" Man bekam es marktschreierisch auf den Ankündigungen der Aus-



ARCH. HANS ERLWEIN-DRESDEN — REPRÄSENTATIONSRAUM DER STADT DRESDEN

Wandgemälde von Paul Perks; schmiedeeiserne Türe: Entwurf A. Strohrigl; Ausführung Max Großmann, Dresden



ARCH. ADELBERT NIEMEYER UND HERMANN HAAS ▪ HAUPT-CAFÉ DER WERKBUND-AUSSTELLUNG: TEILANSICHT

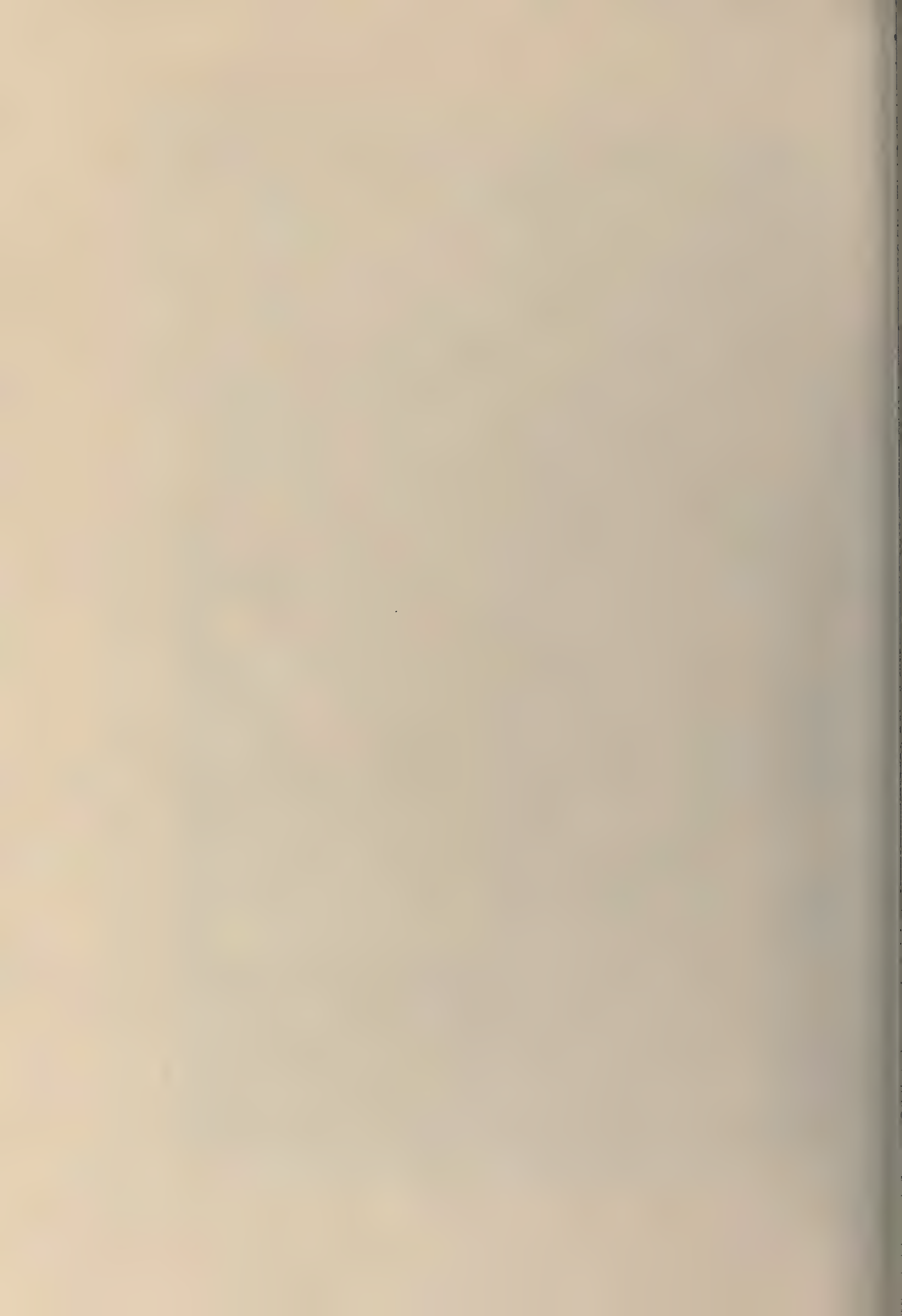
stellung zu lesen, und es ist erfüllt, aber auch verderblich geworden. Man muß sich darüber klar sein, daß die Qualitätsarbeit, die man uns für Köln versprach, heute weder in Deutschland noch bei einer anderen Nation schon Gemeingut ist. Wir kämpfen noch um sie, wir stecken noch mitten in der Werbetätigkeit für sie. Deshalb hätte wohl auch eine sehr viel bessere und unter günstigeren Sternen arbeitende Ausstellungsleitung als die Kölner das Wunderbare nicht zu leisten vermocht, eine 2-Kilometer-Front-Ausstellung mit 150 Bauobjekten nur mit Qualitätsarbeiten anzufüllen. Aber man hätte diese Verhältnisse erkennen und überblicken und darnach disponieren müssen. Die Ausstellungsleitung hätte zur rechten Zeit mit dem Vorschlag einer weisen Mäßigung hervortreten müssen, und jedermann hätte ihr diese einsichtsvolle Maßnahme gedankt. Wäre Carl Rehorst in Leipzig, im Juli 1913, vor den versammelten Werkbund getreten und hätte erklärt: „Wir haben unsere Kräfte überschätzt. Wenn wir tatsächlich nur echte, höchste Qualität zeigen wollen, dann müssen wir die Ausstellung bedeutend reduzieren".— so hätte diese Erklärung vielleicht Bestürzung hervorgerufen, aber diese mißlungene Qualitätsschau verhütet.

Weniger wäre mehr gewesen — das gilt für Köln. Eine unheimliche Breite bewirkte endlose Wiederholungen und erweckt nicht den gewünschten Eindruck der Monumentalität, sondern den des unberufenen Mitläufertums. Diese Breite hätte vermieden werden können, wenn man den ursprünglichen Gedanken der Aufteilung des Materials in Materialgruppen beibehalten hätte. Das hätte nicht nur der Jury die Arbeit erleichtert, die ihr, wenn sie es damit nicht überhaupt sehr leicht und obenhin nahm, jetzt nur sehr mangelhaft gelang, und hätte dem ernsthaften Besucher die beziehungsreichsten Parallelen an die Hand gegeben. Aber dieses Prinzip des Nebeneinander mit seinen kritischen Möglichkeiten wurde durch die Auflösung in zahlreiche Lokalgruppen in ein mehr repräsentativ-dekoratives Nacheinander verwandelt. Ursprünglich war als landsmannschaftliche Sondergruppe nur das Oesterreichische Haus vorgesehen. Und das mit gutem Recht. Denn wir wissen und sehen es in Köln aufs neue, daß die österreichische Bewegung in der angewandten Kunst eine durch Tradition und Nationalität durchaus begründete Sonderbewegung ist, die mit der Deutschen Werkbund-Bewegung nur die Sympathie mit den allgemeinen Gedanken, wie Qualität, Durchgeistigung und Organisation, verknüpft. Zudem ist ja der Oesterreichische Werkbund eine Gruppe für sich mit eigener Gesetzgebung.



ARCH. ADELBERT NIEMEYER U. HERMANN HAAS-MÜNCHEN

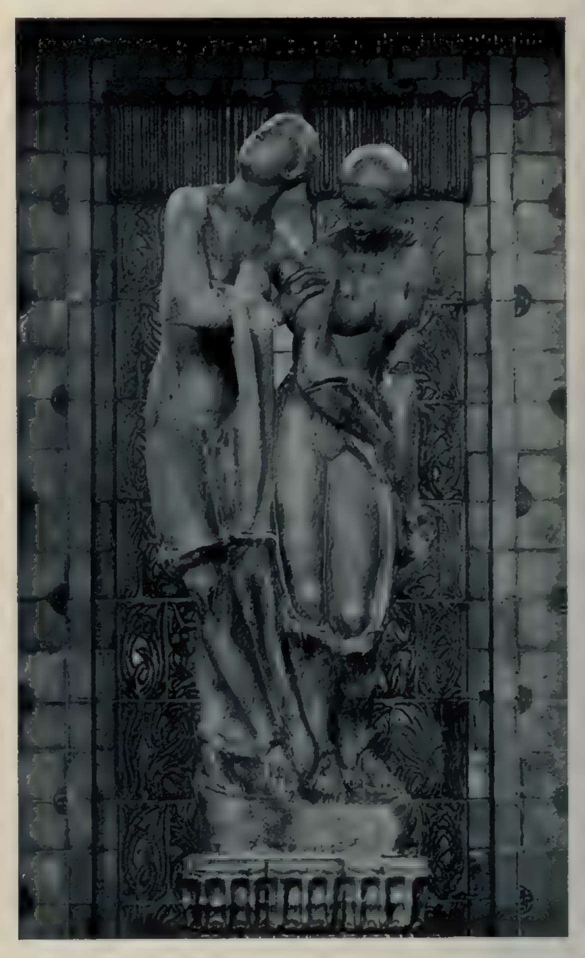
HAUPT-CAFÉ DER WERKBUND-AUSSTELLUNG





ARCH. ADELBERT NIEMEYER UND HERMANN HAAS-MÜNCHEN ▫ HAUPT-CAFÉ: INNENANSICHT ▫ STEINZEUGGRUPPEN VON KARL ALBIKER-ETTLINGEN (VGL. S. 546)
KERAMISCHE BEKLEIDUNG DER WÄNDE UND SÄULEN VON VILLEROY & BOCH, METTLACH



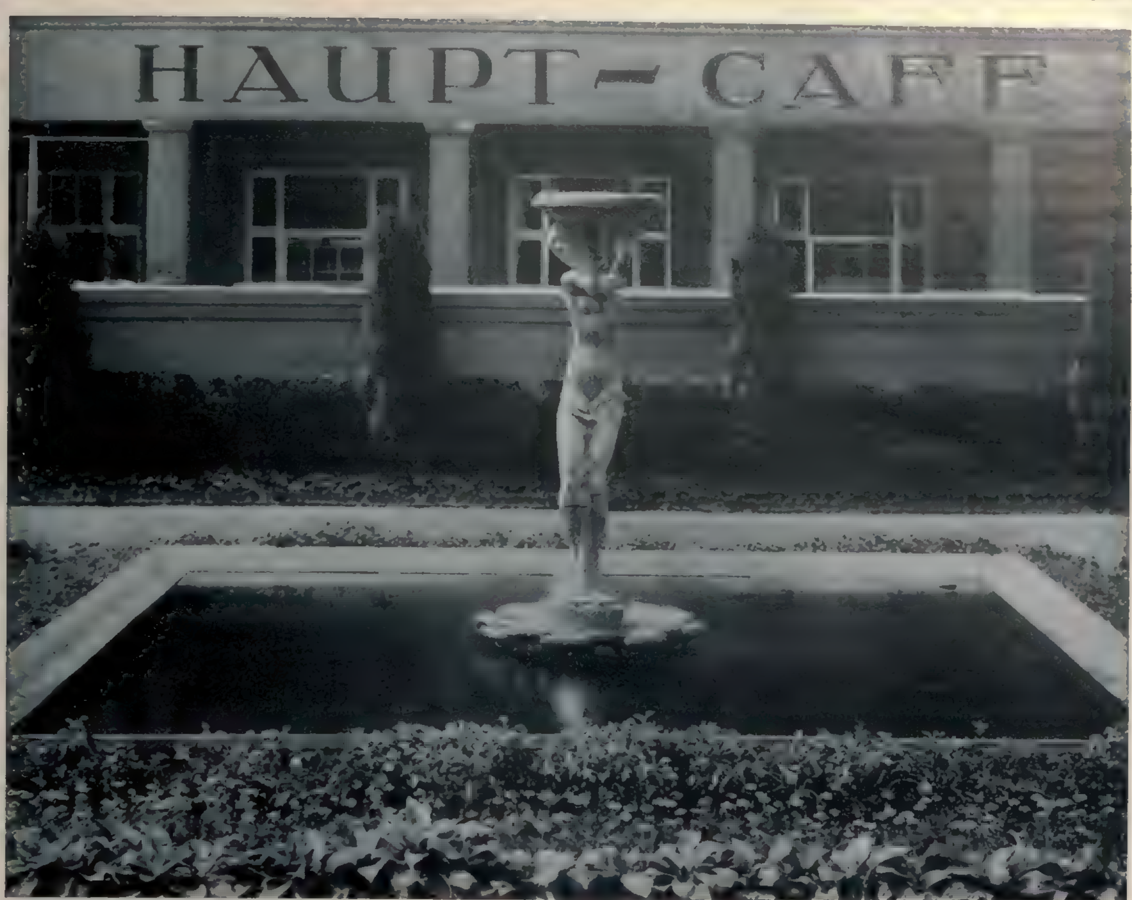


KARL ALBIKER-ETTLINGEN — STEINZEUG-GRUPPEN

Ausführung: Villeroy & Boch, Mettlach

Was also für die Oesterreicher galt und zu Recht bestand: das Ausstellen in einem eigenen Haus, das war mit wenig Recht auf die einzelnen Werkbund-Zentren in Deutschland auszudehnen. Will man nicht annehmen, daß es bei diesen lokalen Gruppierungen, die heute ein so verzetteltes Bild der Werkbund-Arbeit auf der Ausstellung ergeben, nur darauf ankam, die Bundesstaats-Regierungen und Verwaltungen der großen Kommunen für einen möglichst ausgiebigen materiellen Zuschuß zu gewinnen, so bleibt nur die Erklärung einer kleinlichen Sonderbündelei. Wozu mußte Sachsen, das nicht einmal viel Neues zu zeigen hat, sein eigenes „Sächsisches Haus“ haben? Hätte sich Bremen-Oldenburg, so liebenswürdig seine Leistungen auch sein mögen, nicht in das Ensemble der Haupthalle einfügen können? Und mußten Städte wie Bielefeld, Hildesheim, Hannover, Hamburg, Breslau, Hagen, Frankfurt unbedingt ihre eigenen Räume haben? Ich sage damit nichts gegen die Leistungen der Künstler, die in diesen Städten ihren Wirkungskreis haben. Aber ich meine, daß in den allerseltensten Fällen ein so inniger Kontakt zwischen den Künstlern und ihren Wirkungsstätten besteht, daß sie eben nur im Rahmen eines besonderen Stadtraums auszustellen vermöchten. Das wird schon durch die Tatsache bewiesen, daß man oft vom gleichen Künstler Arbeiten bei zwei und mehr lokalen Gruppen antrifft.

Die Ueberspannung des Ziels kommt auch in dem bunten Vielerlei der Ausstellungsobjekte und damit in einer gewissen Verworrenheit des Ausstellungsgrundrisses zum Ausdruck. Vom Haupteingang bis zum Verwaltungsgebäude ist ein stattlicher Geländeteil mit Nebensächlichkeiten verzettelt worden. Die Achsen fehlen dem Grundriß durchaus. Die Lage der Haupthalle zum Haupteingang ist höchst unpraktisch. Bis man sie glücklich erreicht, muß man 1 ½ Kilometer „Rheinfront“ und die mißratene Ladenstraße passieren, in der man mustergültige Schaufensterdeko-



KARL ALBIKER-ETTLINGEN BRUNNEN-FIGUR

Ausführung in Steinzeug: Villeroy & Boch, Mettlach

rationen zeigen wollte, aber sich häufig mit so billigen Arrangements von Suppen-Würfel-Attrapen u. a. zufrieden gab, daß sich ein Ladenbesitzer an der Hohen Straße ihrer schämen würde. Auch die Lage der verschiedenen Restaurants zu einander ist nicht günstig. Und die Auseinanderzerrung der Verkehrshalle und der Fabrik scheint mir keinesfalls sehr sinngemäß. Gut ist das Niederrheinische Dorf im Ausstellungsganzen und in der Lage der einzelnen Bauten zu einander angeordnet. Es lobt seinen Meister, den Essener Georg Metzendorf, der in diese für eine innerdeutsche Ansiedelungspolitik geschmackvoll propagierende, halb dörfliche, halb arbeiterkoloniehafte Anlage alle seine reichen Erfahrungen, die er im Dienste Kruppscher Arbeiter-Ansiedelungspolitik sammelte, glücklich hineinbaute . . .

Der etwas lehrhafte Zug, der sich im Deutschen Werkbund bemerkbar macht, kommt in einigen Veranstaltungen der Ausstellung drastisch zum Ausdruck. Die „Farbenschau" ist dafür besonders charakteristisch. Der Vater dieses Gedankens ist Professor Deneken. Es galt, sagt er, die Farbe, wie sie in der Natur erscheint, wie sie in der Technik verarbeitet wird, und wie sie in Kunst und Leben zur Geltung kommt, in einer vielgliedrigen Vorführung zur Anschauung zu bringen. Man findet also Blumen, Mineralien und farbenfrohe Erscheinungen des Tierreichs. Und man sieht daneben, was die deutsche chemische Industrie den Naturfarben an Produkten gegenüberzustellen hat, wie die Textilindustrie natürliche Farben-Ensembles, die der angeschliffene Achat, der Schmetterlingsflügel, das Gefieder des Tukan u. a. darbieten, zu interessanten Seidengeweben verwendet, wie die Schmuckstein-Industrie die Naturfarbe des edlen und halbedlen Steins dem Schmuck der Frau dienstbar macht. Das ist sehr interessant und ergötzlich, und es gibt keinen Widerspruch dagegen. Der kann indessen nicht ausbleiben, wenn uns das „Deutsche Museum für Kunst in Handel und Gewerbe" in Hagen in seiner

„Ausstellung auserlesener Einzelstücke alter und neuer Zeit“ etwas zu gewaltsam vorschreiben will, wie wir es mit Schön und Häßlich, mit Gut und Schlecht in kunstgewerblichen Dingen zu halten haben. Gewiß sind in dieser Kollektion vorzügliche Dinge, und wenn man einmal eingesehen hat, daß es bei Ausstellungen ohne Bluffs nicht abgehen kann, so wird man sich sogar mit der snobistischen Nebeneinanderstellung des Heribertschreins und des von Olbrich entworfenen „berühmten“ Schreibtisches für Geheimrat Lewald befreunden können. Aber es ist kaum möglich, all das, was uns Herr Osthaus in dem von Lauweriks bedenklich chinesisch arrangierten Raum als „auserlesene Einzelstücke“ anpreist und einreden will, auch dafür zu nehmen. Man hätte diesen Raum nicht zulassen sollen. Wir sehen es ja, daß der Werkbund selbst über Gut und Schlecht noch nicht im klaren ist; die „Tagung“ ist uns dessen der deutlichste Beweis. Und darum ist auch die Zeit der offiziellen Wertabstempelung noch nicht gekommen. Der Heribertschrein ist gut — das dürfen wir sagen, ohne uns zu überheben, denn zu diesen Werken alter Kunst besitzen wir die Distanz, die uns ein Urteil erlaubt. Aber es wird sich erst erweisen müssen, ob in Jahrzehnten das Urteil über die Arbeiten von Schmidt-Rottluff, Lauweriks, Milly Steger und Thorn-Prikker nicht gerechtfertigte Modifikationen erfährt.

Aehnlich verhält es sich mit der von der Ausstellung beschlossenen Einsetzung der „Zwölf Apostel“ der angewandten Kunst. Man dachte daran, der zeitgenössischen Produktion der Werkkunst das gegenüberzustellen, was vor etwa zwanzig oder fünfzehn Jahren, als die Bewegung in Fluß kam, an interessanten und besonders bezeichnenden Werken geschaffen wurde. Der Gedanke war gut, aber die Form, in der man ihn verwirklichte, ist es nicht. Man wurde dabei zu persönlich. Man bestimmte kurzerhand zwölf Künstler, dekretierte sie als „Apostel“ und lud sie ein, in der „Sonderausstellung einzelner Werkbundkünstler“ nach ihrem Geschmack in einer, jedem einzelnen zur Verfügung gestellten Koje eine retrospektive Ausstellung ihrer Arbeiten zu veranstalten. Nun bat man freilich auch echte Führer und wirkliche Rufer im Streit; man gewann van de Velde, Riemerschmid, Obrist, Paul, Behrens, Joseph Hoffmann und gedachte auch der Toten, indem man für Joseph M. Olbrich und Otto Eckmann Sonderausstellungen bereit stellte. Aber man lud auch Künstler ein, die nicht von Anbeginn bei der Bewegung standen, sondern erst sozusagen die zweite Generation bilden, und solche, die sich nicht ausschließlich der Werkkunst widmen, sondern daneben flott den freien Künsten dienen, und man vergaß auch manchen, der in diesem Kreis eigentlich nicht hätte fehlen sollen. Einige mochten auch selbst nicht kommen, z. B. Kolo Moser, für den man dann in zwölfter Stunde einen etwas unvollkommenen Ersatz in Martin Dülfer fand, der ausschließlich Architekt ist und in seinem Raum nur Architekturzeichnungen und Photographien der von ihm ausgeführten Bauten zeigt. Uebrigens machten es sich auch die anderen „Apostel“ leicht. Die meisten behalfen sich mit Photographien, und fast alle zogen es vor, nicht bis in ihre Anfänge zurückzugreifen, sondern sich auf ihre Produktion in den letzten fünf Jahren zu beschränken, gleichsam als möchten sie sich zu ihren Frühwerken nicht mehr bekennen. So kam denn auch bei dieser, mit so viel Spannung erwarteten Abteilung nicht viel heraus.

Ein quantitativ sehr breiter Raum, 1400 qm der Haupthalle, wie der Katalog sagt, sind den Schulen, oder wie man sich interessanter ausdrückte: den „künstlerischen Erziehungsmethoden“, eingeräumt worden: sie sollen den Blick vorwärts, in die Werkbund-Zukunft lenken, wie ihn jene Sonderausstellung der „Apostel“, wenn sie nach Wunsch ausgefallen wäre, zurückgewendet hätte. Zweiundzwanzig Kunstgewerbeschulen und verwandte Anstalten sind in dieser Gruppe vertreten, und es kommen noch etliche im „Haus der Frau“ und bei den Oesterreichern die Wiener Kunstgewerbeschule hinzu. Man hat uns dabei nach echter Ausstellungsart natürlich nur eine Schau geboten, eine Parade, eine Auslese. Einblick in die Erziehungsmethoden selbst gewinnt man nicht: dieses Moment herauszuarbeiten, fiel niemandem ein. So kommt auch nirgends der Zug der Gemeinsamkeit, der Einheitlichkeit zum Vorschein, nirgends ist ein gemeinsamer Nenner aufzutreiben für die unzähligen Zähler. Gewiß, die von Paul geleitete Berliner Kunstgewerbeschule breitet nicht minder als die von R. Meyer dirigierte Hamburger ein vorzügliches Material aus — aber wo ist das System, wo die „allgemeine gültige Methode“, wo kann ich mich über den besten Lehrgang unterrichten? Der Katalog sagt sehr weise: „Einen Normallehrgang für die Erziehung zur künstlerischen Produktion gibt es nicht.“ Sondern, meint der Katalog, das vorbildliche Schaffen des Lehrers müsse überall den Schüler anregen. Ganz recht, aber man weiß, was aus dieser Anregung durch „das vorbildliche Schaffen des Lehrers“ entspringt: Imitatorentum. Der „Geist“ endet, und die „Dressur“ triumphiert.



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914

BIERHALLE

Auf dem Gebiet der Raumkunst ist in der Kölner Ausstellung eine außerordentliche Mannigfaltigkeit der Erscheinungen festzustellen, aber diese Mannigfaltigkeit ist in vielen Fällen gleichbedeutend mit unerhörten Wertschwankungen im Künstlerischen. An Solidität der technischen Arbeit lassen die Leistungen der großen Werkstätten und Betriebe, die hier als Aussteller erscheinen (Deutsche Werkstätten-München, Vereinigte Werkstätten - Bremen, Bernard Stadler-Paderborn, Valentin Witt-München, A. Eick Söhne-Essen, Hermann Gerson-Berlin u. a.), nichts zu wünschen.

Ueberraschend gute Raumlösungen gelangen zum Teil in den Gaststätten. Die Café-Stube, die Runge und Scotland im Bremen-Oldenburger Haus für die Kaffee-Handels-Aktiengesellschaft („Kaffee Hag") geschaffen haben, gehört zu den schönsten Räumen, die man auf der ganzen Ausstellung antrifft. Niemeyer-Haas haben dem Hauptraum ihres Caféhauses durch die pikante farbige Wirkung der Kachelung einen aparten Reiz gesichert. Kreis konnte bei seinem Teehaus mit dem wertvollsten Material und seinen sicheren Wirkungen rechnen, und Paul hatte sich bei seinen Interieurs im Weinrestaurant der wertvollen Mitarbeit Emil Orliks zu erfreuen: im übrigen hat gerade Paul den ephemeren Charakter dieser Interieurs nicht verwischt, sondern bewußt betont und ihn zum Ausgangspunkt neuer, ungewöhnlicher Reize zu machen verstanden.

*

Zweifellos ist die Industrie auf der Ausstellung gut vertreten, und ihr Eindruck würde noch stärker sein, wenn man die Gropius-Fabrik mit dem hochanstrebenden Pavillon der Deutzer Gasmotorenfabrik, den Muthesius-Bau für die „Hapag" und die Verkehrshalle von Eberhardt räumlich zu einem geschlossenen Ganzen vereinigt hätte. Aber es scheint, auch wenn man die vielen schönen Einzelheiten, die uns in diesen Bauten dargeboten werden, im Geiste aneinanderreiht, doch so, als hätten sich hinsichtlich der Beteiligung oder der Qualitäts-Leistungsfähigkeit der Industrie im Sinne des Werkbunds nicht alle Hoffnungen erfüllt. Fritz Cörper meint in seinem „Führer", in Köln treffe der Deutsche Werkbund mitten ins Herz einer ganz neuen Welt, die jenseits vom guten und schlechten Geschmack stehe und gleichwohl in ihrer Gesamttendenz mit dem Wollen des Deutschen Werkbunds aufs engste verbunden sei: auf die große Industrie und die große Technik. — Und darum könne der Werkbund hier nicht nur viel bringen, sondern noch viel mehr holen, und wenn er dieses ungeheuer große Gebiet der rheinisch-westfälischen Industrie für sich gewonnen habe, dann erst könne man mit vollem Rechte sagen, daß die Versöhnung von Kunst und Technik in Deutschland gelungen sei. Einem ähnlichen Gedanken hatte bei der Leipziger Tagung des Deutschen Werkbunds Geheimer Oberregierungsrat Albert Ausdruck gegeben: er sah ganz vom Kunstgewerbe ab und meinte, die Kölner Ausstellung werde von einem Erfolg reden können, wenn es ihr gelingen werde, zu veranschaulichen, wie Schiffsbauten, Automobile, eine große Reihe deutscher Industrien dazu übergangen seien, ihre gewerblichen Erzeugnisse unter den Gesichtspunkt der Form zu stellen . . . Zweifellos ist das geschehen. Maffei in München und neuerdings auch die Humboldt-Werke in Köln-Kalk bauen Lokomotiven, die ebenso gute und echte Werkbundarbeit sind wie irgend eine architektonische Raumschöpfung. Neumann entwirft Automobile, bei denen sich die Tätigkeit des Künstlers diskret unterordnet, aber in jedem Detail der Technik, die ja schon im Heranziehen eines Künstlers ihren Willen zur Form ausdrückt, gewaltig mitschwingt. Die Schlaf- und Speisewagen von Endell und Gropius sind Zeugnisse, wie sehr die Industrie auf die gute Form bedacht ist. Und es gelingt ihr, und nicht zum schlechtesten, auch ohne Künstler. Eine Leistung wie die 10000 Tonnen-Schmiedepresse, die leider nur in einem allzu sehr auf Täuschung berechneten Modell gezeigt wird, eine Schöpfung der Kalker Firma Breuer & Schumacher, beweist das. Und so gibt es noch viel, und nicht nur eine Reihe von Objekten der Ausstellung zeugt dafür, sondern dieser Eindruck drängt sich auch auf, wenn man die Abbildungen des Werkbund-Jahrbuchs für 1914, das dem „Verkehr" gewidmet ist, durchblättert.

Doch übersehen wir nicht, daß dies alles nur Einzelleistungen sind, und daß es bisher auch nur Einzelfirmen sind, die sich für die Bestrebungen einsetzen oder interessieren, die im Deutschen Werkbund ihr Zentrum haben. Auch hier gilt es also noch zu werben und zu überzeugen, zu gewinnen und festzuhalten. Auch hier ist erst ein Anfang gemacht, wenn auch ein vielversprechender. Aber bis es soweit ist, daß „der Werkbund die rheinisch-westfälische Industrie für sich gewonnen" hat, wird noch viel Wasser den Rhein hinunterfließen ins Meer. Und diese Zeit werden wir nützen müssen und arbeiten, arbeiten mit dem Bewußtsein, daß wir noch weit vom Ziel sind. Dessen soll die Werkbund-Arbeit bis zu diesem Tag und die Werkbund-Ausstellung in Köln Lehre und Ansporn sein.



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914

WEINRESTAURANT: BLICK VOM RHEIN



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914

INNENANSICHT DER BIERHALLE



ARCH. BRUNO PAUL-BERLIN

Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914

SPEISESAAL IM WEINRESTAURANT



BRUNO PAUL-BERLIN ▫ NISCHE IM WEINRESTAURANT
Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914



BRUNO PAUL-BERLIN ▪ AUS DEN NEBENSÄLEN DES WEINRESTAURANTS
Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914



ARCH. ALFRED FISCHER-ESSEN ◻ DAS ESSENER HAUS: ZWEIFAMILIEN-WOHNHAUS
Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914



ARCH. GEORG METZENDORF-ESSEN — AUS DEM NIEDERRHEINISCHEN DORF

Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914



LUDWIG VON HOFMANN-WEIMAR ▫ WANDGEMÄLDE IM WANDELGANG DES WERKBUND-THEATERS

DAS WERKBUND-THEATER HENRY VAN DE VELDES

Das Theater Henry van de Veldes leidet recht erheblich an dem Hauptgebrechen der Werkbund-Ausstellung überhaupt: an der durchaus verfehlten Situationsgebung. Das annähernde Platzviereck vor dem Bauwerk ist kein Platz, weder im gebundenen architektonischen Sinne, noch in dem lebhafter malerischer Bewegung, noch endlich in der aufgeschlossenen Art landschaftlich bestimmter Freiräume. Von jeder dieser Typen entlehnt er Elemente, aber er verbindet sie zu einer verworrenen Mischung, die keinen starken und eindeutigen Eindruck aufkommen läßt, das Auge irritiert statt zu fesseln und zuletzt eine unbefriedigte Stimmung ratloser Unruhe herbeiführt. Und doch schienen Struktur und Liniensprache dieses Theaterbaues ein in sich geschlossenes, nah umgrenztes Platzgebilde ganz deutlich zu verlangen, in dem die aufs Intime gerichtete äußere Bauform erst zu reicher und voller Geltung gekommen wäre. So aber bietet sich in den beiden Raumlöchern zu beiden Seiten der Auffahrt das Gerippe der Bauteile dermaßen nackt, ungemildert und unvermittelt dar, daß jene unerquickliche, in jedes Detail gehende Anschaulichkeit zustande kommt, die dem von keiner umgebenden Raumgestaltung bestimmten und bereicherten Baumodell auf dem Präsentierbrett gefährlich nahe gerät. So schädigt der Mangel einer künstlerischen Platzanlage recht eingreifend die Wirkung des Theaters, das als Monumentalbau ohne jene nicht denkbar ist.

Dazu kommt noch ein an Zweck und Form widerstrebendes, durch keinerlei künstlerische Erwägung der Verhältnisse zusammengehaltenes und in keine Einheit gebrachtes Konglomerat des umgebenden Baubildes. Man muß staunen, daß dieses trübe, gewaltsame Gemisch im dritten Jahrzehnt einer hochgehenden stadtbaulichen Bewegung, deren mitführender Meister hier ein erstes Wort zu sagen hatte, möglich war, daß es sich gerade im Rahmen einer Unternehmung des Werkbundes darstellen durfte und daß es van de Veldes Haus nicht ganz vernichtet hat. Die Opfer, die eine solche Anordnung gefordert hat, sind nur allzu deutlich. Zunächst hat sie die räumliche Wirkung der schönen Brunnenfigur des Vorplatzes völlig zerstört. Aber auch den Theaterbau läßt sie durchaus entwurzelt erscheinen, geradezu deplaciert, und man wird deshalb im weiteren stadtbildlichen Sinne, ohne den ein solches Bauwerk nicht voll bemessen werden kann, ein letztes Urteil von vorneherein ablehnen müssen.

Nirgends tritt der Unterschied der Kölner und Leipziger Ausstellung so hart und anschaulich hervor wie gerade hierin. Es läßt sich nicht verschweigen: was der Darbietung des Baufaches im Vorjahre als selbstverständliche,



LUDWIG VON HOFMANN-WEIMAR ▫ WANDGEMÄLDE IM WANDELGANG DES WERKBUND-THEATERS

zeitgemäße Pflicht erschien, mit der Kunst des gebundenen Einzelraumes die des äußeren Freiraumes zu verbinden, das hat der Werkbund leichthin übergangen und damit eine Gelegenheit vernachlässigt, die gerade er hätte wahrnehmen müssen. Nur durch die Vermeidung einer gleichgültigen äußeren Raumgestaltung, zu der noch übermäßig viel minderwertige Architektur hinzutrat, hätte der übermüdenden und zuletzt kleinlich wirkenden Massenhaftigkeit der Innenräume und gewerblichen Schaubietungen ein künstlerisches Gegengewicht, Rhythmus und Zäsur gegeben werden können.

Immerhin bietet wenigstens die allernächste Umgebung des Theaters einige fragmentarische Ansätze raumkünstlerischer Anlage, die auf das zielgebende Bauwerk Rücksicht nehmen und versöhnlicher stimmen. Wir beziehen hier die Brunnenanlage des ersten Planes mit ein, wiewohl die Mädchenfigur recht auffälligerweise nicht frontal, sondern quer zur Theaterachse gestellt ist. Ueber dieser ins Breite führenden Grundfläche erhebt sich als zweite Stufe der alte Rheindamm. Mit energischem Griff faßt die gedrungene Rampe der Auffahrt den ausströmenden Freiraum und zwingt ihn in das Bett der näheren Umgebung des Schauspielhauses. Damit ist schon ein architektonisches Raumprinzip entschlossen aufgenommen, und die Gartenanlagen zu beiden Seiten und hinter dem Theater führen es herzhaft und glücklich weiter. Hier stehen die beiden architektonischen Ornamente Obrists an rechter Stelle. Sie bereichern die Bewegung des Bauwerks, ohne seine Strenge zu mildern. Sie haben den Rhythmus der Flamme, Kraft und Erregung der Phantasie, aber gebunden vom Gesetz des Organischen, — ein leidenschaftlicher Auftakt des baumeisterlichen Geistes, aber ihm im Wesen durchaus verwandt.

Die äußere Bauform des Theaters ergab sich zunächst aus den besonderen Voraussetzungen des Terrains, die Dammhöhe als Auffahrt, seine Plattform als erstes Niveau des niedersteigenden Rauminnern zu gebrauchen. Vorbildlich und von prinzipiellem Belang ist, daß der Künstler die gegebene Beschaffenheit des Baubodens nahm, wie sie war, und sie nicht gewaltsam rasierte. Ein ganz gleicher Fall wird sich ja nicht häufig ergeben. Aber mustergültig und nutzbar bleibt der Sinn des Vorganges, dessen glückliches Ergebnis wieder einmal beweist, zu welcher frischen Fülle schöpferischer Gedanken das natürliche Terrain führt, und wie sehr diese seit geraumer Zeit wieder erschlossene Quelle geeignet ist, der Monotonie in der Architektur schon in der Wurzel zu steuern.

Aus dem Grundriß spricht ein strenger Geometrismus. An das Rechteck des Kernbaues schließt der Halbkreis der Bühne, beide überragen den Gürtel der begleitenden Nebenglieder, der die Hauptformen wiederholt und betont. Selbst die Terrasse vor dem Portal zeigt eine symmetrische Kurve. Man wird diesen durchgängigen Zug van de Veldescher Linienführung in den Dachprofilen wiederfinden, sie erleichtert den Weg in die altbekannte Art des



ARCH. HENRY VAN DE VELDE-WEIMAR THEATER DER WERKBUND-AUSSTELLUNG

Künstlers, der ihre Grundsätze auch in neuen Aufgaben nicht verleugnet. Mit dieser materialgebundenen Formgebung vereint sich das architektonische Prinzip, die Gliederung der Innenräume in der des äußeren kubischen Bildes anschaulich vors Auge zu führen. Vorne heben sich der Windfang, das Foyer mit den beiden stumpf gebogenen Barausläufen, an den beiden Flanken die Garderoben und Seitenfoyers, aus denen flache Terrassen in den Garten führen, mit voller Klarheit vom Mittelkerne des Zuschauerraumes ab, zu dem sie stufenförmig ansteigen. In gleicher Weise stoßen die kräftiger ausladenden Magazine an das hochgeführte Bühnenhalbrund, das von dem niedrigeren Bogen der Ankleideräume wieder zellenartig begleitet und hervorgehoben wird. Diese Rhythmik der stufigen Parallelbildungen wirkt aber eher unruhig als geordnet, die vielen, hart aufeinander stoßenden Ecken und die zahlreichen Ueberschneidungen verstärken den Eindruck des Verworrenen, der bei der einfachen Klarheit der Grundlage nur in den Verhältnissen der Glieder zum Ganzen gelegen sein kann. Es ist kaum fraglich, daß auf solche Weise das Raumdetail den Kernbau allzuschwer belastet und derart etwas vielfältig und zersplittert anmutet, was sich als geschlossene Einheit geben wollte und bei einer Verschiebung der Verhältnisse auch hätte geben müssen. Vielleicht daß den Meister allerhand naheliegende Hindernisse beengten, aber gewiß ist, daß das gegebene Formenspiel gedrückt und bedrückend wirkt und erst zu voller, starker Geltung kommen könnte, wenn zur entsprechenden Situierung stattlichere Maße hinzuträten, die das Auswachsen von Kernraum und Gliedern ermöglichen und den Eindruck der miniaturhaften Verschachtelung überwinden würden. Auch die Farben des Außenbildes vermögen die Bewegung nicht zu erleichtern und rhythmisch auszugleichen.

Die Erklärung für diese unleugbaren Unstimmigkeiten in der äußeren Erscheinung gibt zuletzt der Innenraum, in dem sich Zweckmäßigkeit und architektonische Schönheit zu einem vollkommenen, einheitlichen und tiefer wirkenden Eindruck vereinen. Diese Erklärung liegt in der hier gebotenen Darstellung des Grundsatzes, den Bau von innen nach außen zu entwickeln. Aber was draußen mehr als Handhabung einer rücksichtslosen Konsequenz erschien, wirkt hier durch seine künstlerische Haltung völlig überzeugend. Denn hier lebt sich jedes Raumglied nach seiner Bestimmung aus, und was draußen verworren und zersplittert erschien, bietet sich hier klar, einfach und eindringlich an. Die Anordnung



ARCH. HENRY VAN DE VELDE-WEIMAR — THEATER DER WERKBUND-AUSSTELLUNG

BRUNNEN VON HERMANN OBRIST-MÜNCHEN (VGL. S. 84)



ARCH. HENRY VAN DE VELDE-WEIMAR — WANDELGANG DES WERKBUND-THEATERS



ARCH. HENRY VAN DE VELDE-WEIMAR ZUSCHAUERRAUM DES WERKBUND-THEATERS

der Vorhalle und ihrer Büfett-Enden, die einige Treppen tiefer liegenden, durch ihr Niveau und ihre harte Wendung selbständig gemachten Garderoben stehen zu dem umschlossenen Zuschauerraum in jedem Sinne in vortrefflicher Beziehung. Die rhythmischen Friese Hofmanns, die warmfarbigen eingebauten Büfetts, die Türfüllungen mit ihrem bronzegetönten, in Glasfluß eingesetzten Ornamentschmuck, die lichtzerstreuenden Stoffbespannungen der Deckenbeleuchtung, alles wirkt hier als schöne, zweckbedachte Einheit, löst am Abend vortrefflich seine Aufgabe und umgibt sie mit einem eindrucksvollen, künstlerischen Rahmen.

Aus dem kühleren Gürtel dieser Räume, die der Lebensfüllung der Pausen vorbehalten sind, tritt man in die warme Sphäre des Zuschauerraumes. Das dunkle Holzbraun der Wände und des Plafonds mit den organisch entwickelten und gebildeten Ornamentfüllungen, das meisterhafte, stoffbespannte Deckenlicht, die wohltönige Farbe des Vorhanges vereinen sich in der raumfüllenden, mildströmenden Beleuchtung des Abends zu einem sonoren, festlichen Bild, das eine kunstfreudige Menge recht feierabendlich stimmen muß, denn der Raum hat noch genug vom Heime, aus dem die Menschen kommen. Er beruhigt und zwingt zur Sammlung. Das ist im Rahmen der intimen Aufgabe, die dem Künstler gestellt war oder die er sich gestellt hat, das Beste, was erreicht werden konnte.

An den amphitheatralischen Treppenabfall der letzten Ränge schließt das Parkett, an dieses die Decke des überdeckbaren Orchesters und endlich die Bühne, die die volle Breite des Zuschauerraumes aufnimmt. Diese Abfolge ist derart vermittelt, die Uebergänge sind solchermaßen verwischt, daß der beabsichtigten Illusion, als spiele der dargestellte Vorgang in der Mitte der Zuschauer, räumlich der stärkste Vorschub geleistet wird. Ob dieses Ziel: die Entfernung des Rahmens, der das Bühnenspiel ins Unwirkliche versetzt, faktisch das Ziel der Theaterkunst ist, liegt hier ganz außerhalb der Erörterung. Dem Künstler war es Axiom. Seine Leistung kann nur im Lichte dieser Voraussetzung beurteilt werden und bietet, in ihr gesehen, eine meisterliche Lösung. Daneben erscheint das hier erstmals dargestellte Prinzip der dreifach vertikal, aber beweglich geteilten Bühne, die aus den beiden anstoßenden Magazinen szenisch gespeist wird und sich erst in reichlicheren, mannigfältigeren Aufführungen bewähren muß, an sich mehr untergeordnet. Wichtiger ist, daß sich zwei benachbarte Bühnenteile, aber auch alle drei und darüber hinaus noch das Proszenium und das überdeckte Orchester zu einem Bühnenraum vereinigen lassen und derart alle Stufen dramatischer Handlung, vom Kammerspiel bis zur imposantesten szenischen Entfaltung, hier einen Rahmen gefunden zu haben scheinen.

Aber alles hängt davon ab, welchem Bühnenprogramm dieses Theater dienen soll. Was Köln davon erkennen läßt, die klassische Tragödie, das moderne Drama, die intime Oper, das Kindermärchen, der mimische Tanz, umspannt so ziemlich alles Bühnenmögliche. Und nach den bisherigen Versuchen wäre die prinzipielle Verneinung etwa noch der großen Oper und des Ausstattungsstückes nicht recht einzusehen, wenigstens schwer zu begründen. Damit kehrt nun ein Einwand wieder, den schon das äußere Baubild aufdrängte, und den jetzt, da wir nach der Hausbestimmung fragen, auch der bewundernswerte Innenraum naheführt. Das, was vielleicht dem Künstler vorschwebte, ein All-Theater, hat er in der vorliegenden Fassung noch nicht gegeben. So, wie es vorderhand in Köln zu sehen ist, erfüllt das Haus nur intimere Absichten. Zweifellos würde es, in stattlichere Maße übertragen und bei entsprechend veränderter Verhältnisgebung, den Anforderungen des höheren Dramas, des gesprochenen und des musikalischen, durchaus genügen. Aber es bleibt die Frage offen, ob es dann auch noch jener intimeren Wirkungen fähig wäre, deren eindringlicher Schauplatz es jetzt ist. Darauf kann die Einrichtung der Bühne nicht die letzte Antwort geben. Hier sprechen weitgehendere Ueberlegungen der Raumkunst mit, die dieser Künstler am besten selber erwägen und lösen wird.

Damit ist auch letzten Endes der Wert umschrieben, den wir seinem Werke beimessen. Er steht uns hoch genug. Wir sehen ihn nicht so sehr in der dargebotenen Leistung als in ihrem programmatischen Gehalt. Es bleibt nur zu wünchen, daß dem Künstler die Mittel geboten werden, die Grundsätze, die er in Köln anschaulich machte, ohne Hindernis, in größerem Stil, in durchaus freier Handhabung seiner Gedanken darzustellen. Die Andeutungen, die er hier gab, und das ungebrochene Temperament des Künstlers, das sich hier wieder auf die Seite der Jungen schlug, rechtfertigen die Erwartung, daß wir in ihm den langerwünschten Mann haben, der den Theaterbau der Gegenwart aus einer Sterilität retten kann. Jedenfalls hat er so neben wenigen Anteil genommen an dem Besten, was der Werkbund für diesmal nur allzuspärlich darbot: Bewegung in den Stillstand, Neugestaltung in die Monotonie zu bringen. Das dürfen wir ihm nicht leicht vergessen. MAX EISLER



ARCH. MAX HEIDRICH-PADERBORN — ZERLEGBARES SOMMERHAUS

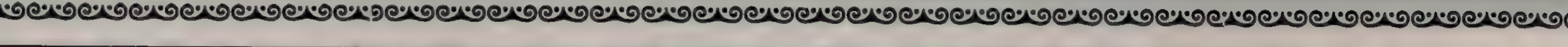
Ausführung: Siebels Holzhaus- und Barackenbau, Düsseldorf-Rath



MAX HEIDRICH-PADERBORN AUS DER DIELE (VGL. S. 567)
Ausführung: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn

Dem afrikanisch-maurischen Kölner Haus benachbart, in seiner schlichten Stille in angenehmen Kontrast zu ihm tretend, erhebt sich inmitten eines zierlichen Gartens das Stadlersche Sommerhaus, das schmuck und stattlich zum Rhein hinausgrüßt. Es ist ein zerlegbares Holzhaus, so daß man es in wenigen Tagen abbrechen und ebenso schnell wieder aufbauen kann.

MAX HEIDRICH, der künstlerische Leiter von Stadlers Werkstätten, hat das Haus im Innern und im Aeußern gestaltet. Seiner Bestimmung gemäß, die nicht die Einordnung in irgendeinen bestimmten Landschaftscharakter notwendig machte, ist es in seiner Erscheinung durchaus neutral gehalten, ohne aber auch nur im geringsten ins Triviale oder Charakterlose zu verfallen. Im Innern birgt das Häuschen in Erdgeschoß und Oberstock elf Räume: Vorplatz, Diele, Veranda, Wohnzimmer, Küche, Anrichte, Bad, Schlafzimmer, Gastzimmer, Studierzimmer und Mädchenkammer. Diese Räume sind in sympathischer und sinngemäßer Raumanordnung und Möblierung auch in den farbigen Ensembles gut zueinander abgestimmt. Ein gewisser Nachdruck ist auf die Ausgestaltung der Diele, der ein Terrakottakamin eine eigene Note verleiht, und des Wohnzimmers gelegt, das in den hellen, aparten Farben polierten Birkenholzes prunkt. Bei dem für die Möbel verwendeten Holz ist eine große Mannigfaltigkeit festzustellen. Neben geräucherter Eiche und einfacher geätzter Tanne erscheint mattiertes Nußbaum, Birke und slawonische Rüster. G. J. W.



MAX HEIDRICH-PADERBORN

DIELE DES SOMMERHAUSES

Ausführung der Vertäfelung und Möbel in slawonischer Rüster: Werkstätten Bernard Stadler, Paderborn



MAX HEIDRICH AUS DEM WOHNZIMMER

MAX HEIDRICH ▫ AUS DEM GASTZIMMER DES SOMMERHAUSES ▫ AUSFÜHR.: BERNARD STADLER, PADERBORN

MAX HEIDRICH WOHNZIMMER (VGL. S. 568)



MAX HEIDRICH SOFAECKE



ARCH. RUNGE & SCOTLAND ▪ AUS DEM EMPFANGSRAUM DER KAFFEE-HANDELS-AKTIEN-GESELLSCHAFT, BREMEN



ARCH. RUNGE & SCOTLAND ▫ AUS DEM EMPFANGSRAUM DER KAFFEE-HANDELS-AKTIEN-GESELLSCHAFT, BREMEN

BRUNNENFIGUR VON E. SCHMIDT-KESTNER-BERLIN

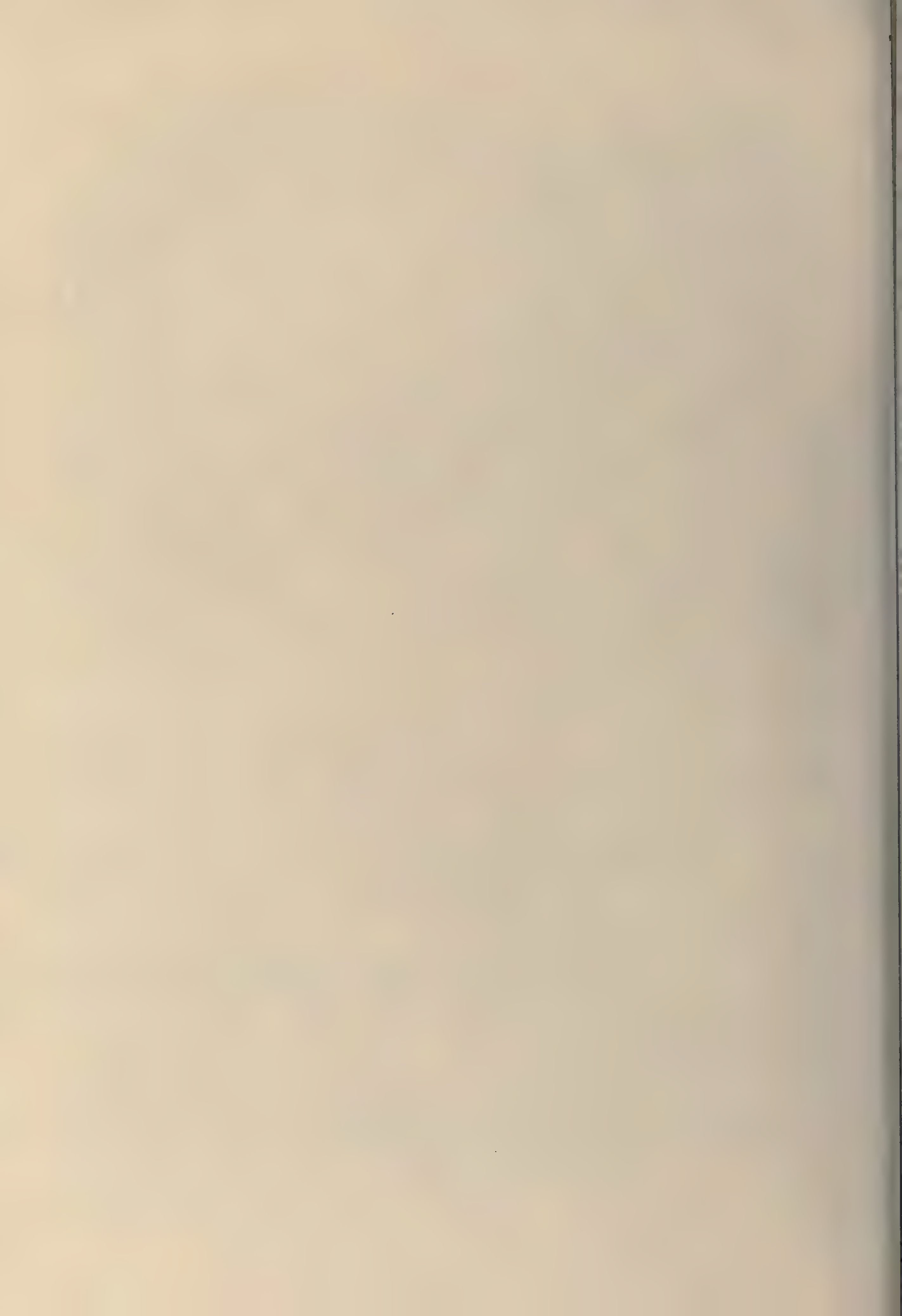


RUNGE & SCOTLAND,
ARCHITEKTEN DWB.,
BREMEN

AUS DEM VORRAUM
DER KAFFEE-HAG
BREMEN



ARCH. RUNGE & SCOTLAND-BREMEN ■ EMPFANGSRAUM DER KAFFEE-HANDELS-AKTIEN-GESELLSCHAFT IN BREMEN
Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914





FRIEDRICH ADLER-HAMBURG KERAMISCHER VORHOF DER SYNAGOGE
Ausführung: Keramik-Manufaktur G. m. b. H. (Gerstenkorn & Meimerstorf), Hamburg

Die kirchliche Kunst tritt in Köln streng paritätisch in die Erscheinung. Es gibt einen evangelischen und einen römisch-katholischen Kirchenraum, dazu eine kleine Synagoge, die am besten geraten ist und die meiste Stimmung vermittelt. Ihr Schöpfer ist Architekt FRIEDRICH ADLER in Hamburg. Durch einen kleinen Vorhof, der keramisch ausgebildet wurde, betritt man den Hauptraum, der seine entscheidende Gestaltung durch den apsisartigen Ausbau der Kultstätte mit der heiligen Lade und durch die in halber Raumhöhe angeordnete Frauenempore erhielt. Durch gemalte Fenster, die nach Adlers Entwürfen von Gottfried Heinersdorff in Berlin ausgeführt wurden, bricht mystisches Licht, das sich an den Kronleuchtern, an Sabbat- und Chanukaleuchter mannigfach und vielfältig bricht. Verschiedene Gerätschaften für den Kultgebrauch bezeugen, daß auch in die Synagoge und in den jüdischen Kult, für den das Festhalten an der Tradition charakteristisch ist, ein freierer Zug, ein Funke von dem neuen Geist der angewandten Kunst, der es sich nicht mit starrem Nachschaffen überkommener Formen genug sein lassen will, Einzug gehalten hat.

Den evangelischen Kirchenraum, der in drei Abteilungen zerfällt, hat Professor FRIEDRICH PÜTZER in Darmstadt angegeben. Der Katalog sagt darüber: „Unsere Ausstellung soll beweisen, daß es innerhalb der evangelischen Kirche Kräfte gibt, die in echt reformatorischem Geist wirken, die sich nicht scheuen, modern zu sein." Was die Raumgestaltung anlangt, so zeigt sich diese Modernisierung besonders in der etwas ungewöhnlichen Grundrißlösung, die eine neue Gruppierung von Kanzel, Altar, Orgel und Sängertribüne versucht, und durch das Mittel der Farbe, d. h. durch dekorative Malerei, mehr Stimmung in das meist sehr nüchterne evangelische Gotteshaus zu tragen unternimmt. Unter den religiösen Tafelmalereien, die man hier anschloß, finden sich einige sehr radikale Stücke von Nauen und Nolde, Gemälde, die nicht mehr in reformatorischem Geist wirken, sondern — weit entfernt, Andachtsbilder zu sein — gegen den guten Geist des geläuterten Geschmacks sündigen. G. J. W.



FRIEDRICH ADLER-HAMBURG SYNAGOGE: BLICK ZUR THORA-NISCHE

Ausführung der Stucco-Arbeiten: Gebr. Berger & Silber, Hamburg; der Malerarbeiten: Martin Conrad, Hamburg



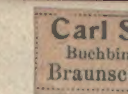
FRIEDRICH ADLER-HAMBURG — SYNAGOGE: BLICK VON DER KANZEL ZUR VORHALLE

Ausführung der Stucco-Arbeiten: Gebr. Berger & Silber, Hamburg; der Malerarbeiten: Martin Conrad, Hamburg



ARCH. FRIEDRICH PÜTZER-DARMSTADT ALTARWAND IM EVANGELISCHEN KIRCHENRAUM
AUSMALUNG UND ALTARBILD „DER GUTE HIRTE“ VON PAUL RÖSSLER-DRESDEN
Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914

Verantwortlicher Herausgeber: LUDWIG DEUBNER, München. Druck und Verlag F. BRUCKMANN A. G., München


Carl S
Buchbin
Braunsc



